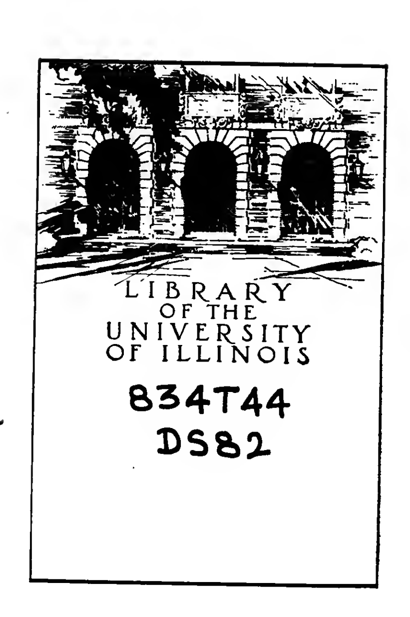
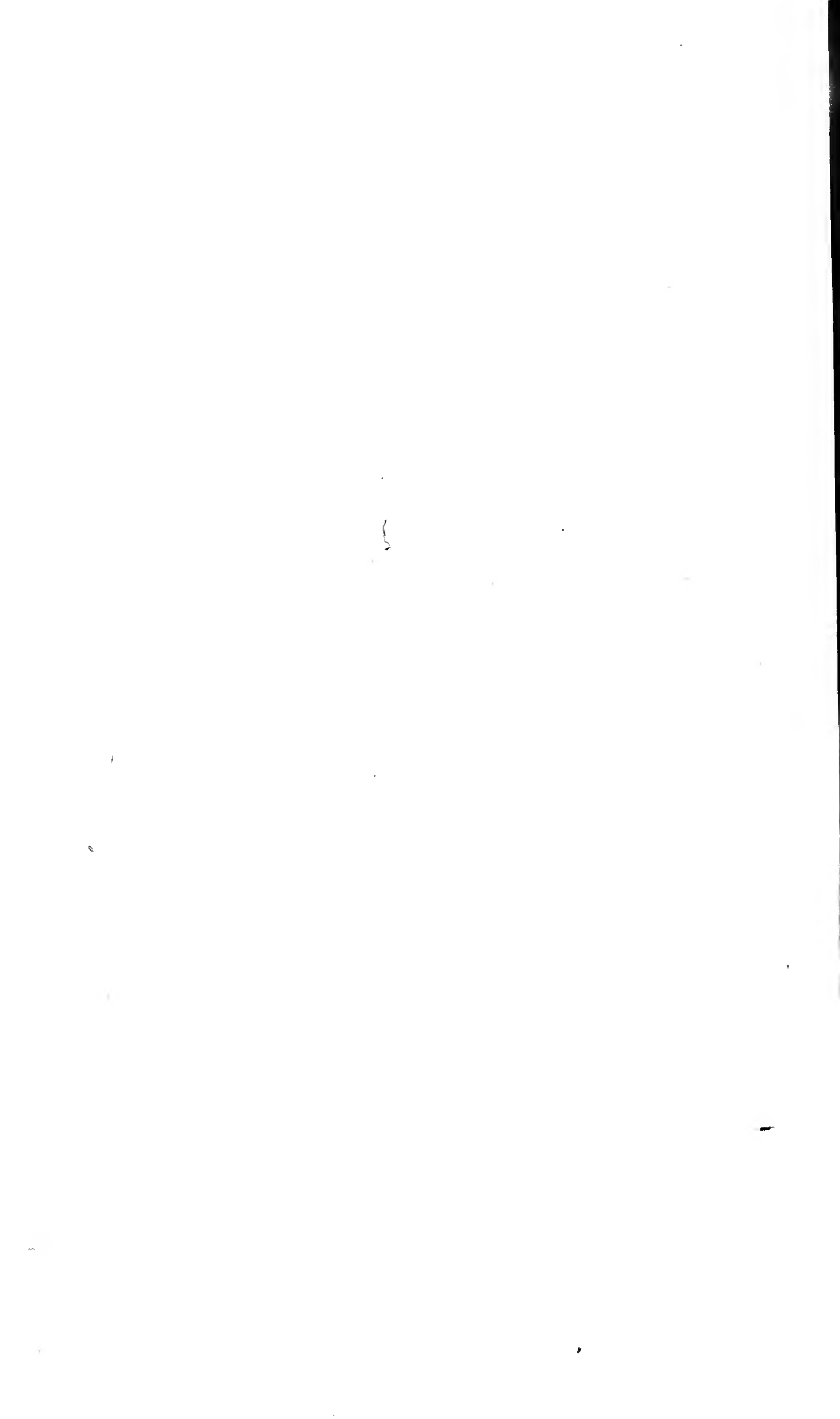

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS
834T44
DS82



Ludwig Tieck
und das Farbenempfinden der romantischen Dichtung

Von

Walter Steinert

Dortmund
Fr. Wilh. Ruhfus
1910



Inhaltsverzeichnis

II. Teil

Vorwort

Je mehr neuere ästhetische Erzieher daran arbeiten, unsere Sinne zu künstlerischer Genußfähigkeit auszubilden, je feiner Auge und Ohr unserer Dichter auf jeden Reiz reagieren lernen, desto entschiedener tritt an die literarhistorische Forschung die Forderung heran, den Wurzeln unseres heutigen Naturempfindens in der Geschichte der Dichtung nachzugraben. Da ist es denn selbstverständlich, daß die Romantik, diese große Bewegung der Geister, die kein Gebiet menschlichen Wollens, Wissens und Fühlens unberührt ließ, auch unter diesem Gesichtspunkt eine Wendung bedeuten muß. Sie bedarf als ausgesprochene Stimmungskunst in ganz besonderem Maße sinnlicher Wirkungen, deren breiter Ausgestaltung sodann eine starke Abneigung gegen formalen Zwang entgegenkommt.

Die gewaltige Bedeutsamkeit der romantischen Dichtung für die Literatur der Folgezeit sicherte auch der Eigenart ihres Sinnesempfindens ein wirksames Nachleben. Und da Ludwig Tieck als Prototyp der romantischen Dichtung gelten muß, so ist es sein Werk, wenn die Entwicklungslinie, die die künstlerische Gestaltung des sinnlichen Eindrucks in der deutschen Literatur durchläuft, zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts eine entschiedene und dauernde Umbiegung erfährt. Aus diesem Zusammenhange heraus sind die vorliegenden Blätter zu verstehen, die zunächst das ästhetische Sinnesleben Tiecks bestimmen und sodann den Einfluß verfolgen wollen, den es auf Gefühlsweise und Stil der Romantik ausübt.

Die aus praktischen Rücksichten erfolgende Beschränkung auf das Farbenempfinden, d. h. auf einen Zweig des Natur- und Kunstgefühls — soweit sich diese unter unserm Gesichtspunkt überhaupt sondern lassen — kann und darf Übergriffe auf benachbarte Gebiete, vor allem auf das der Musik, nicht ausschließen.

Denn gerade die Romantik mit ihrem ästhetischen Totalempfinden läßt eine scharfe Abtrennung disparater Empfindungen niemals zu. Anderseits aber bilden bei den Romantikern künstlerisches Auffassen und Wiedergeben einen so verwickelten Mechanismus, daß man nur durch Heraushebung eines speziellen Teiles einen intimeren Einblick in die Gesetze gewinnen kann, denen der ganze Apparat gehorcht. Muß doch auch der Anatom Zusammengehöriges, ineinander Verwachsenes trennen, um den Lebensprozeß zu durchschauen. Seine höhere Aufgabe ist es freilich sodann, den herauspräparierten, in seinem Wesen erfaßten Teil wieder in seinen Zusammenhang hineinzustellen und sein Ineinanderwirken mit den anderen Organen zu verfolgen. Somit hat unsere Untersuchung nicht genug getan, wenn sie das Farbenempfinden Tiecks und anderer Romantiker analysiert, sondern sie muß des weiteren beobachten, wie es sich mit seinen Fasern in die der nichtoptischen Sensationen verklammert.

Aus dem Gesagten geht schon hervor, daß die gleichsam pflanzenanatomische Zergliederung des romantischen Farbenempfindens nicht geschieht, um ästhetisch kritisierend die gesunden Sprossen den Herbarien der Ästhetik einzuverleiben und die pathologischen Bildungen auszuscheiden. Sie will vielmehr einen Einblick in die biologische Bedingtheit der vorliegenden Erscheinung tun und vielleicht durch das Studium einer früheren Form ein historisches Verständnis für die Formen unserer Zeit vermitteln. Denn in wie großem Umfange die letzteren als Ableger und Spielarten älterer Bildungen zu gelten haben, wird oft zutage treten, ohne daß es durch einen besonderen Hinweis betont zu werden brauchte.

Zu den behandelten Vertretern der außertieckschen Romantik ließe sich naturgemäß noch manch einer hinzuführen, der in seiner Stellung zu den Problemen der Farbe interessante Züge aufweist[1]. Da es jedoch nicht die Absicht des Verfassers war,

[1] Es sei z. B. an Heine erinnert, der, nicht mehr Romantiker im reinen Sinne des Begriffs, in seiner Farbengebung die technischen Mittel Tiecks ausnutzt und zugleich vervollkommnet. Das Wesentliche hierüber enthält A. Pache, Naturgefühl und Natursymbolik bei Heinrich Heine. Hamburg 1904.

eine lückenlose Geschichte des romantischen Farbenempfindens zu schreiben, sondern nur, die Bedeutung Tiecks für die in der Romantik vorliegende Entwicklung des koloristischen Sinnes an einigen Beispielen zu veranschaulichen, so mögen die als repräsentative Typen ausgewählten Dichter genügen. Wenn sich dazu zwei Maler gesellen, so geschieht damit nur dem engen Zusammenhang Gerechtigkeit, der zwischen dem Farbenempfinden der Poesie und dem der eigentlichen Farbenkunst notwendig besteht.

Leider konnten die beiden jüngsten Arbeiten über Runge vor Fertigstellung des Druckes nicht mehr verglichen werden: Andreas Aubert, Runge und die Romantik; Siegfried Krebs, Philipp Otto Runges Entwicklung unter dem Einflusse Ludwig Tiecks. Diese Neuerscheinungen beweisen wieder einmal, mit welchem Eifer sich die Forschung den Zusammenhängen zwischen romantischer Poesie und Malerei zuzuwenden beginnt. Mag dieses neuerwachte Interesse die Berechtigung des Versuches dartun helfen, malerische Persönlichkeiten in eine Untersuchung des Farbenempfindens romantischer Dichter einzubeziehen.

Düsseldorf, Februar 1910.

Dr. Walter Steinert.

Einleitung.

Das Farbenempfinden in der vorromantischen Dichtung.

In seinem Liede „Der Mond ist aufgegangen“ gibt Matthias Claudius die nächtliche Landschaft, die in ihm die Andacht seiner Verse weckt, in den Zeilen:

„Der Wald steht schwarz und schweiget,
Und aus den Wiesen steiget
Der weiße Nebel wunderbar“.

Mehr als hundert Jahre später schreibt Falcke:

„Die stillen, schlafenden Felder,
Darüber der Atem geht
Der Nacht, die schwarzen Wälder,
Die schweigenden, schwarzen Wälder“.

Dieses willkürlich herausgegriffene Beispiel mag illustrieren, wie die Dichtkunst gewisse äußerliche Wahrnehmungen lediglich ihrem sinnlichen Eindruck nach oder auch als Träger einer Stimmung zur Ausstattung ihres Stoffes, wenn nicht als Stoff selbst, stets wieder heranzieht. Nicht jeder Dichter ist berufen, diesen durch Tradition auf ihn übergehenden Requisitenfonds zu erweitern. Dennoch ist dieser dank literarischen Epochen, die an sich längst überwunden sind, zu einem stattlichen Reichtum angewachsen.

Der historischen Würdigung der Leistung, die Tiecks Schriften für die Erziehung des dichterischen Farbenempfindens bedeuten, mögen einige knappe, zum Teil nur auf Stichproben beruhende Bemerkungen über frühere Phasen dieses Entwicklungsganges zur Hilfe kommen.

Schon das malerische Bild in Claudius' schlichter Strophe bezeichnet für die Naturschilderung der Literatur ein Neuland gegenüber ihrem Besitzstande in mittelhochdeutscher Zeit, denn dieser ist die eigentliche Nachtstimmung oder doch wenigstens ihr künstlerischer Ausdruck fremd. Das Stoffgebiet und die Technik sind beschränkt. Sie werden selbst durch Walther von der Vogelweide nicht gefördert, sondern höchstens durch einen zarten Anflug individueller Färbung modifiziert. Wenn auch die meisten Dichter des erwachenden Minnesangs Lieder aufweisen, die an eine formelhaft hingestellte Anspielung auf die jeweilige Jahreszeit anknüpfen, um Lust und Leid der Liebe zu ihr in Beziehung zu setzen, so unterbindet doch eben die untergeordnete Rolle dieser als fertige Kulissen hingeschobenen Schilderungselemente eine sorgfältigere Ausgestaltung, so daß in dieser Hinsicht eine starre Konvention Platz greift. Typisch ist z. B. die Strophe Heinrich von Veldegges:

„In dem aberellen,
sô die bluomen springen,
sô louben die linden
und gruonen die buochen,
sô haben ihr willen
die vogele singen" [1]).

Diese gemeinsame Behandlung von Pflanzenwelt und Vogelleben läßt sich durch den ganzen Minnesang und im Hinblick auf alle Jahreszeiten verfolgen, ohne daß sie über die zitierte Stelle zur Anschaulichkeit fortschritte. Die scherzhafte Belebung von bluomen unde klê, die bei Walther miteinander wetteifern: „du bist kurzer, ich bin langer", ist als poetische Ausgestaltung anzuerkennen; eine Verschärfung der malerischen Beobachtung bedeutet sie nicht.

Der Anschauungszyklus der Minnesänger ist schnell durchmessen. Im Sommer „stât der walt in grüener varwe" [2]):

„Ich sach vil liehte varwe hân
die heide und al den grüenen walt".

Im Herbst werden beide ‚val', und die Nachtigall vergißt, „daz si schône sanc" [3]).

---

[1]) Minnesangs Frühling 62, 25 ff. [2]) Namenlos MF 6, 14. [3]) H. v. Rugge MF 99, 29 ff.

Kollektive Behandlung der Natur in verblaßten Wendungen — „der bluomen schîn“, „der vogellîne sanc“ — muß oft als Hintergrund genügen. Geht die Schilderung ins einzelne, so werden die Lokalfarben zusammenhanglos nebeneinander hingetüpfelt:

> „Wîze, rôte rôsen, blâwe bluomen, grüene gras,
> brûne, gel und aber rôt, darzuo des klêwes blat,
> von dirre varwe wunder under einer linden was“ [1]).

Es ist dies der den Minnesängern geläufige Farbenkreis, über den auch Walther nicht hinauskommt.

Da „heide“ und „walt“ die Landschaft ausmachen, werden sie öfters gegenübergestellt. Beide haben „liehte varwe“[2]), doch dem einheitlich grünen Wald gegenüber vertritt die Heide das Prinzip des Bunten. Ihre „mannicfaltiu varwe“ [3]) wird in den kräftigsten Ton zusammengefaßt: die Blumen „an grüener heide“ [4]) und selbst die ganze Heide im Gegensatz zum Walde [5]) heißen „rôt“. Die Farbe von Heide und Wald wird verglichen. Das eine Mal gibt Walther ersterer den Vorzug: „die hât varwe mê“ [6]); das andere Mal lobt er den Wald auf Kosten der Heide:

> „Swie wol der heide ir mannicfaltiu varwe stât,
> Sô wil ich doch dem walde jehen,
> Daz êr vil mêre wunneclicher dinge hât,
> Noch ist dem velde baz geschehen“ [7]).

Die Heide

> „schamt sich ir leide:
> Sô si den walt siht gruonen, sô wirts iemer rôt“ [8]).

Auch in der Symbolik hebt Walther das Rot aus den übrigen Farben heraus. Er macht die Rose zur Vertreterin der Lebensfreude:

> „Kumt iu mit zühten sîn gemeit,
> Sô stêt diu lilje wol der rôsen bî“ [9]).

Schon hier stehen, wie in der späteren Literatur so oft, Rose und Lilie als die Verkörperungen von Lebensbejahung und

---

1) A. v. Johansdorf MF 90, 32 ff. 2) H. v. Rugge 99, 29. 3) W. v. d. Vogelweide hrsg. v. Wilmanns (= Lachmann) 64, 13. 4) 114, 32. 5) 122, 33. 6) 51, 33. 7) 63, 32 ff. 8) 42, 21 f. 9) 43, 31 f.

Herzensreinheit einander gegenüber beziehungsweise ergänzend nebeneinander. Sie bilden die Krone der Blumenwelt. Sie vertreten — in einem nicht zweifellos echt Waltherschen Gedichte — die Natur, wenn sie mit weiblicher Holdseligkeit wetteifern will, eine Konkurrenz, in der sie natürlich unterliegen [1]. Dennoch sind sie würdig, die Schönheit der Geliebten zu bezeichnen:

„Got hât ir wengel hôhen flîz,
er streich sô tiure varwe dar,
So reine rôt, sô reine wîz,
hie roeseloht, dort liljenvar“ [2],

ein Lob, dessen realistische Treue durch eine andere Stelle in etwas zweifelhaftes Licht gerückt wird:

„swelch schoene wîp mir denne gaebe ir habedanc,
der liez ich liljen unde rôsen ûz ir wengel schînen“ [3].

Auch im Epos äußert sich die Blumenfreudigkeit des ritterlichen Mittelalters; doch wenn z. B. im Parzival Îwânet auf den toten Îther Blumen streut [4], so vermissen wir das durch diese Situation so nahegelegte Bild, man müßte dieses denn darin finden, daß Ginovêr klagt:

„dir was doch wôl sô rôt dîn hâr,
daz dîn bluot die bluomen klâr
niht roeter dorfte machen“ [5].

Zur Vermittlung der Anschauung müssen auch im Epos uncharakteristische Wendungen wie „liehte“, „klâre“ bluomen, „blanke“ arme, „blankes“ bein, „klare wîp“ [6] genügen, letzteres Beiwörter, die körperliche Anmut im eigentlichen Sinne als „strahlende“ Schönheit schildern, und deren abgenutzte Prägung in verwegenem Grade aufgefrischt wird. Als Parzival sich das Gesicht gereinigt hat,

„dô hete er der sunnen
verdecket vil nâch ir liehten glast“ [7].

Doch auch zarte bildliche Anspielung läßt Wolfram der leiblichen Schönheit zuteil werden. Kondwiramûrs Lieblichkeit

---

[1]) 27, 20 ff. [2]) 53, 35 ff. [3]) 28, 6 f. [4]) III, 159, 13 f. [5]) III, 160, 27 ff. [6]) III, 159, 14. 160, 27. 136, 2. 127, 4. VI, 293, 9. [7]) IV, 186, 4 f. cf. Walth. v. d. V. 24, 30.

ist die einer tauigen Rose: weiß und rot[1]); an ihre Farben gemahnt es Parzival, als ihm die drei Blutstropfen im reinen Schnee entgegenleuchten [2]). —

Daß die im 17. Jahrhundert neu erwachende Dichtung nicht auf der des Mittelalters aufbaute, ist, was das Farbengefühl anbelangt, wohl nicht zu bedauern. Dennoch übertrifft die mittelhochdeutsche Literatur den Marinismus, der durch seine pomphaften Farbeneffekte von unserm Gesichtspunkte aus in erster Reihe auffällt, immerhin noch, wenn auch nicht in der Selbständigkeit der Beobachtung, so doch in dem dichterischen Takt der Verarbeitung. Diese erschöpft sich in der schlesischen Schule in plumpen Vergleichen, die jeder sklavisch von seinem Vorbilde abschreibt. Als Musterbeispiel kann eine Tirade aus Lohensteins Cleopatra betrachtet werden:

„Die holden Wangen lachen,
Auf denen Schnee und Glut zusammen Hochzeit machen,
. . . Der Adern blauer Türcks durchfließt die zarte Brust,
Zinober quillt aus Milch, Blutt aus den Marmel-Ballen.
Der Augen schwarze Nacht läßt tausend Blitze fallen,
. . . Es kann der Schnecke nichts auf Zung' und Muschel rinnen,
Das den Rubinen wird die Lippen abgewinnen.
Ihr wellicht Haar entfärbt der Morgen-Röthe Licht,
Es gleicht kein Helffenbein sich ihren Gliedern nicht" [3]).

„Der Augen schwarze Sonnen", „die Rosen des Gesichts", „die Mundkorallen", „der Perlen-Schnee der Glieder" bilden die berüchtigten Ingredienzien dieser Dichtungen, deren Gesamtcharakter selbst genießbare Bilder peinlich macht, z. B. den Vergleich von Wunden mit Rosen bei Hofmannswaldau: sie

„peitschte, biß sein Leib wie ihre Lippen war,
Biß Rosen um den Schnee der zarten Lenden stunden" [4]).

Mit der möglichst verführerisch darzustellenden menschlichen Schönheit ist das malerische Schilderungsgebiet der Bres-

---

[1]) IV, 188, 6 ff. [2]) VI, 282, 20 ff. [3]) 1. Abt. V. 919 ff. (Blumen 1708: Cleopatra S. 27). [4]) Die versöhnte Venus V. 82 f. (Deutsche Übers. u. Ged.: Hochzeits-Ged. S. 27).

lauer nahezu erschöpft. Was die weit zurücktretende Wiedergabe der Natur anbelangt, so schränkt Abschatz sie durch ein Urteil ein, das gleichsam programmatisch den Kreis ihres Interesses festsetzt, und das noch die Romantiker unterschrieben hätten:

„Den Mittagsglanz besiegt der Morgenröte Zier:
Dem heißen Sommer geht der bunte Lentz weit für“ [1]).

So gelingt denn auch z. B. Mühlpfort einmal das Bild:

„Als früh das Morgenlicht den Himmel uns entdeckte,
Und sein blau Angesicht mit Rosen übersteckte“ [2]).

Soweit auch die Kunst Joh. Chr. Günthers die der Breslauer hinter sich läßt: die Farbe, die bei jenen, wenn auch oft bis zum Unerträglichen gekünstelt und konventionell, so doch wenigstens vorhanden ist, fehlt in den Dichtungen dieses Lyrikers fast vollkommen. Zwar ist ihm die Farbe wesentlich für den Tag im Gegensatz zum Dunkel, wenn er schreibt:

„Schlaf, bis der Morgenröte Flügel
Der Welt die Farben wiederbringt“ [3]);

zwar preist er einmal die Rose, die „mit holden Strahlen prahlt“, die „das Blut der Götter trägt“, deren „Antlitz Auroras Wangen hinsticht“, den „Stern der milden Erden“:

„Ihr göldner Umfang bricht von innen
So wie die Sonn' aus Nacht hervor“ [4]);

doch solche Fälle sind Ausnahmen. Wie wenig Günther unmittelbares malerisches Schauen liegt, zeigt ein unreales, gedanklich infiziertes Bild wie:

„Die Bäche gleißen noch von Flammen treuer Brust“,[5])

ein Bild, das einer lebendig vorstellenden Phantasie nicht leicht unterlaufen wird.

---

[1]) Das schöne Kind V. 13 f. (Poet. Übers. u. Ged. Leipzig und Breslau 1704, S. 192). [2]) Pastorelle (Teutsche Ged. Breslau 1686: Verm. Ged. S. 3). [3]) Scherzhafte Gedanken über die Rose (Gedichte [5] 1751 S. 329 f.). [4]) Aria zu einer Abend-Music (ebd. S. 280). [5]) Als er sich der ehmals von Flavien genossenen Gunst erinnerte (ebd. S. 1054).

Günthers Bedeutung liegt eben auf einem anderen Gebiete; doch wie er seinen Vorgängern gegenüber das gewaltige Verdienst hat, der Dichtung das Menschenherz von neuem gezeigt zu haben, so hat sein Zeit-, wenn auch nicht Altersgenosse B. H. Brockes ihr das Naturgefühl wiedergegeben.

Noch in die letzten Lebensjahre der spätesten Jünger Hofmannswaldaus reicht die Jugend dieser sympathischen Dichtererscheinung hinauf, deren treue, liebenswürdig vorgetragene Naturschilderungen einen wohltuenden Gegensatz zu dem hintergrundlosen Wortschwall der Schlesier bilden. Die Gedichte von Brockes weisen eine Schärfe der Beobachtung auf, die in unserer schönen Literatur vereinzelt dasteht. Der Sicherheit seines Auges kommt eine rührende Liebe zur Natur und vor allem ein pedantisch gewissenhafter Charakter zur Hilfe. Dieser teilt jedoch seiner Betrachtung zugleich eine naturwissenschaftliche Trockenheit mit und bricht in Kleinigkeiten den Schwung des Gedankens. Das dichterische Moment beschränkt sich auf einen schematisch werdenden Aufblick zu dem Schöpfer, dessen Allmacht sich in der Schönheit und Zweckdienlichkeit des Geringsten offenbart. Es wird sich erweisen, daß umgekehrt bei den Romantikern die expansive Gewalt der Empfindung die Grenzen der Beobachtung verwischt. Für Brockes' mikroskopische Kleinkunst ist bezeichnend die Betrachtung einer Fliege, die im Sonnenschein auf einem Erlenblättchen sitzt:

„Es war ihr klein Köpfgen grün
Und ihr Körperchen vergüldet,
Ihrer klaren Flügel Par,
Wenn die Sonne sie beschien,
Färbt' ein Rot fast wie Rubin,
Das, indem es wandelbar,
Auch zuweilen bläulich war“ [1]).

Mit derselben Liebe beschaut er das Spiel der Sonne auf dem Wasser, die „tausend kleinen Sonnen“ und „Blitze“ [2]). „Sonderlich ergetzen“ die Reflexe sein „Gesicht“,

---

[1]) Die kleine Fliege. Ird. Vergnügen in Gott [2] 1739 Bd. 5 S. 99. [2]) Das Wasser im Frühlinge 1, 24.

„wenn selbe zwischen
Noch nicht dick bewachsnen Büschen
Und durch junge Weiden glimmen“ [1]).

Auf das benetzte Land gießt die Sonne einen „See von Glanz“; sie

„wies in tausend feuchten Spiegeln
Und bildet' auf das Laub die flammende Gestalt“ [2]).

Die Wiese scheint „perl- und diamantenreich“ in „der Aurora Rosenlicht“; einem hellen Paradiese gleicht ihr „flammend Grün“. Jeder einzelne Tautropfen vereint alle Farben in sich, während ein Edelstein doch nur eine aufzuweisen hat; den „spielenden“ Opal aber übertrifft der Tau immer noch durch seine „viel hellern Strahlen“ [3]).

Der Vergleich mit Edelsteinen findet sich auch sonst bei Brockes ebenso eifrig verwandt wie bei seinen schlesischen Antipoden; geht er jedoch bei diesen aus der Sucht nach klingendem Pomp der Sprache hervor, so spricht bei dem Hamburger eine ehrliche Farbenfreude aus solchen emphatischen Bildern. Jeder Jahreszeit gibt Brockes als Prädikat einen Edelstein oder ein Edelmetall: der Frühling ist smaragden, das reife Feld glänzt wie Gold, die herbstlichen Bäume gleichen dem Opal, ein Schein von Diamant und Silber umspinnt das winterliche Land [4]). Der tiefe Genuß der Farbe an sich schafft die „Fabel“ [5]), in der die Erde dem schönen Blau des Himmels eifersüchtig ihr Ultramarin, die Farbe des Pfaus und das „fast blendende“ Blau der Gentianellen entgegenhält. Der Himmel verweist ihr den Ehrgeiz: sie beide seien ohne die Sonne nicht nur nicht schön, sondern nichts. So solle die Natur denn ihre blaue Blume zu des Schöpfers Ehre in einem „blauen Feuer blühen lassen“, er selbst wolle immer mehr in seinem „blauen Schimmer glühn“. Hier haben wir schon die später romantischen Bezeichnungen „Feuer“ und „Glut“ für die intensive Farbe zu konstatieren.

Das Gehör ist natürlich bei diesem feinsinnigen Naturfreund ebenso scharf entwickelt. Man merkt ein Suchen nach treffender

---

[1]) Frühlingsbetrachtungen 4, 7 f. [2]) Die auf ein starkes Ungewitter erfolgte Stille 1, 120. [3]) Betrachtung des Taues 1, 178 f. [4]) Die Welt allezeit schön 2, 88 f. [5]) 4, 14 f.

Wiedergabe der akutischen Eindrücke, wenn die Nachtigall „mit klingendem Gezische“, mit „holdem Gurgeln“ die Wälder erfüllt. Doch sind diese Ergebnisse seiner Naturbeobachtung wohl unverstandener geblieben als seine Farbenstudien; jedenfalls ist ihnen in der zeitgenössischen Literatur kein verwandter Versuch an die Seite zu stellen, während seine Maltechnik eifrige Schüler gefunden hat.

Vor allem auf naturempfängliche Gemüter mußte die feine Art Brockes' einen nachhaltigen Eindruck machen. Nicht zu verwundern also, daß sich Haller gerne unter die Einwirkung des Hamburgers stellt, der neben Lohenstein sein erstes Vorbild wird. Haller mutet sogar seinem Schweizer Bauern zu, daß er „des Mondes Kraft, die Wirkung seiner Farbe“ kenne. Die Majestät der Alpenwelt erzieht ihn dazu, neben einer philiströs-pedantischen Betrachtung hier und da mit künstlerischem Auge die größeren Züge im Bilde seiner Heimat zu sehen. Er läßt „von Titans Glanz die Wiesen sich entzünden“ [1]) oder „der Gipfel Schnee vergülden“ [2]). Das Licht kehrt zurück in die Natur:

„Ein angenehm Gemisch von Bergen, Felß und Seen
Fällt nach und nach erbleicht, doch deutlich ins Gesicht,
Die graue Ferne schließt ein Kranz beglänzter Höhen,
Worauf ein schwarzer Wald die letzten Strahlen bricht.
. . . Bald scheint ein breiter See ein meilenlanger Spiegel,
Auf dessen glatter Flut ein zitternd Feuer wallt“ [3]).

Wenn nach trübem Wetter die Sonne durchdringt, so kommt gegenüber dem frischen Blumenleben wieder die peinliche, mikroskopierende Art zum Vorschein. Es sind Verse, die Lessing im „Laokoon“ zitiert und, obwohl er sie in ihrer Art als Meisterstück anerkennt, grundsätzlich verurteilt.

„Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Bestrahlt der bunte Blitz von feuchtem Diamant.
. . . Dort wirft ein glänzend Blat in Finger ausgekerbet
Auf eine helle Bach den grünen Wiederschein:
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet
Schließt ein gestreiffter Stern in weiße Strahlen ein“ usw.[4])

---

[1]) Ged. hrsg. v. Hirzel. Frauenfeld 1882. Alpen S. 29, V. 201. [2]) S. 34, 321. [3]) S. 34, 331 ff. [4]) S. 37, 387 ff.

Hier malt der gelehrige Schüler des Hamburger Ratsherrn.

Nicht weniger Ehre macht demselben Lehrer Salomon Geßner, der als Fünfzehnjähriger das „Irdische Vergnügen“ mit Begeisterung und Heißhunger verschlang, und der auch später immer wieder zu dem vergessenen Alten gern zurückkehrte. Seine Idyllen verarbeiten jedoch die einzelnen Beobachtungselemente mehr zu künstlerischer Bildwirkung, als der Gegenstand seiner jugendlichen Schwärmerei es vermochte, und so nimmt Geßner viele in der Romantik fast bis zum Überdruß erschöpfte Motive voraus: Der Mond schwebt hinter dem Berge herauf und wirft seine Strahlen durch die Bäume, die sich schwarz gegen seine glänzende Scheibe abheben; die Sonne geht hinter dunkeln Zedern auf oder streut am Abend ihren Purpur über die Berge, hinter denen sie herabsteigt; die Sonnenfleckchen fallen durch das Laubdach des Waldes; das glanzvolle Meer liegt still zitternd in der Morgensonne. Besonders auffällig ist die Vorwegnahme eines eigenartigen Landschaftsbildes mitsamt seinem charakteristischen Vergleich: „Nebel lag wie ein See im Tal, und die höhesten Hügel standen, Inseln gleich, draus empor . . . im Sonnenglanz“. Wenn wir dann an einer andern Stelle lesen: „Die Winde lagen erstaunt auf unbewegten Flügeln“ [1]), so finden wir in der poetischen Großzügigkeit der Naturanschauung die Erklärung für diesen weit über Brockes hinausgehenden Fortschritt in der künstlerischen Auffassung des Landschaftsbildes.

Bei Chr. E. von Kleist ließe sich aus seinem Verhältnis zu Thomson, Haller, Brockes und Geßner fast apriorisch die Art des koloristischen Blicks ableiten, die wir tatsächlich finden. Er geht bewußt darauf aus, die Schönheiten, die seinem Auge draußen begegnen, als solche in sich aufzunehmen. Irin in der gleichnamigen Idylle erzieht seinen Sohn zum Naturgenuß: „Sieh . . . den Schwan . . . Sich in den roten Wiederschein Des Himmels tauchen! Sieh, er . . . Zieht rote Furchen in die Flut“ usw. [2])
Malerische Genußfähigkeit spricht aus der Strophe:

---

[1]) Die aus Geßners Idyllen angef. Stellen: Schriften. Zürich 1801, Bd. 3, S. 113. 1, 3 f. (cf. 3, 128). 1, 112. 3, 237 (cf. 3, 241). 1, 266. 1, 128. 2, 266 f. [2]) Sämtl. Werke [4] 1778 S. 78 f.

„Wenn in dem Teich das Bild des Gartens hängt
Und jedes blühnden Baums,
Um den ein Heer von Schmetterlingen sich
Mit tausendfarb'gen Flügeln jagt:
Dann freu ich mich" [1]).

Hölty gegenüber, der, auf Geßner aufbauend, seinen treuherzig-wehmütigen Gedichten entsprechenden landschaftlichen Hintergrund zu geben versteht, geht Matthisson ein Stück weiter, indem er landschaftliche Stimmung zum poetischen Selbstzweck erhebt. Wie der ganze Tenor seiner Dichtung wiederholt sich auch seine Farbenbehandlung bei seinem Freunde Salis-Seewis. Wenige Beispiele aus der Lyrik des letzteren mögen auch Matthissons Technik vertreten. Salis, dem in der stilistischen Belebung Originelles gelingt, — des Nebels matter Flügel sinkt auf flache Sümpfe, der Morgenstern hängt still wie eine Tempellampe am Himmel, des Irrlichts Schein heißt „bläulich siech" [2]) — ist in den Stimmungen seiner Naturbilder von der empfindsamen Modemalerei seiner Zeit entscheidend beeinflußt. Frey [3]) faßt seine Stoffe zusammen: „vornehmlich Ebene mit stillen Weihern, verschatteten Fichten- und Birkenwäldern und zitternden Espen, abendrote Felder und mondbeschienene Kirchhöfe." Oft erscheint Salis das Abendrot durch die Zweige des Waldes und der Laube oder durch das Kirchhofsgitter; es schimmert auf den „rötelnden Blättern", auf den Wogen des Korns, ja auf den einzelnen Stoppeln des Feldes [4]). Wir werden diese Manier, übertrieben feine Reflexe mit spitzem Pinsel aufzusetzen, in der Romantik wiedertreffen. Nicht genug, daß das winterliche Land von der Sonne Schein in der blauen, stillen Luft vergoldet wird: der Lichtstrahl spaltet sich im Eis; weiß, rot und blau flimmert sein prismatisch gebrochenes Licht mit wechselnder Farbe [5]), eine physikalische Spielerei, die ebenso wie Brockes' „physiko-teleologische Beweise" über die Aufgaben der Landschaftskunst hinausgeht. Besser wird den Anforderungen an Stimmungsschilderung die Anfangsstrophe des bekannten Herbstliedes ge-

---

[1]) S. 72. [2]) „Alpenrosen" 1826 S. 275. Ged. Zürich 1839 S. 105 u. 102. [3]) Kürschners Deutsche Nat.-Lit. 41, 2 S. 210. [4]) Ged. S. 19 u. 94. Göttinger Musenalmanach 1786, S. 105 u. 6. [5]) Ged. S. 22.

recht: „Bunt sind schon die Felder“ usw.[1]). — In einer „Elegie“[2]) will der Dichter mit „hochrot blühenden Bohnen“ die Gitter seines Sommergemachs umflechten; durch „des säuselnden Laubes Öffnungen“ blinke dann „der Mond und der Purpurschimmer der Frühe oder des Sonnenscheins grünlich durchwobenes Gold“. Alle hier angedeuteten Lichteffekte gehören zu dem eisernen Motivbestand der Romantik. Für die herbstliche Mondnacht findet Salis bezeichnende Momente: Den Teich, der „matt versilbert durch zarten Nebelduft glimmt“, das Hirtenfeuer, das mit seinem Flackern die Nacht jeweils schwärzer erscheinen läßt, das Goldblatt des Zeigers, das im feuchten Nebelrauch nur matt herunterblinkt, den „zarten, grauen Schatten“ des unvermeidlichen Kirchhoftors und dazu den „eintönig vom Brunnenrohr rollenden Wasserstrang“ [3]).

Auch in den Wielandschen Heldengedichten stoßen uns hier und da Andeutungen von „sanftverhüllendem und verwischendem Mondlicht“, von der „verschönernden Beleuchtung des Abendrots“ [4]) auf; sie verleugnen jedoch den Saloncharakter des Ganzen nicht: von einer tiefen, künstlerischen Affektion des Dichters kann nicht die Rede sein. „Im ungewissen Glanz des Mondes“ „schwimmen“ die Bäume, „der helle Mondschein bricht durch der Büsche Nacht“, — auch von der „grünen Nacht“ der Hecken wird gesprochen. Der Morgen rötet „der Berge Scheitel“; verhältnismäßig sorgfältig ist die Behandlung des Abends in den Versen:

„Durchs Gebüsch
Und um die schlanken Pappeln spielte
Die sinkende Sonne zauberisch.
Die Schatten wuchsen, wurden immer
Nächtlicher um das stille Bad;
Nur einzeln funkeln am Gestad'
Vergüldete Rosen im warmen Schimmer
Des Abendstrahls“.

Eine auffallende Abweichung von dem natürlichen Empfinden sei deshalb erwähnt, weil sie sich in dieser Zeit mehrfach

---

[1]) S. 3. [2]) S. 36 f. [3]) S. 102. [4]) Werke Hempel Bd. 26 S. 136.

findet. Wie bei Wieland die Mitternacht mit einem „braunen“ Schleier die Welt einhüllt“ [1]), so nennt Schubart die Abendstunde „braun“ [2]).

Das Farbengefühl, mit dem Heinse der Natur entgegentritt, verhält sich zu dem seines Vorbildes Wieland wie der heiße Sturm seiner Sinnlichkeit zu dem pikanten Kitzel des letzteren. Es ist echter und tiefer, d. h. soweit der wenig umfangreiche Kreis der Reize reicht, auf die es reagiert. Die Nacht hat „etwas Zauberisches, was kein Tag hat; so etwas Grenzenloses, Inniges, Seliges“ [3]), doch das malerische „Entzücken“ [4]) gehört den purpurnen [5]), goldnen Zaubern des Sonnenauf- und -untergangs. „Die Sonne kam herauf im herrlichen Lichtkreis am Ende der Bergstrecke des Monte Baldo und schritt kühn übers Gebirge bei Verona im gelben Feuer; die Stirn, womit sie sich emporwarf, war Majestät, die der Blick nicht aushielt; und je voller sie hereintrat, desto öfter mußte sich das geblendete Auge von dem göttlichen Glanze wegwenden, der doch so entzückend nach der blinden Dunkelheit war, daß es immer durstiger sich an den köstlichen Strahlen berauschte“ [6]). Mit derselben Wärme wird das Licht der Abendsonne gegeben, das „selige Licht“, dessen letzte Strahlen auf dem Gebirge ruhen, dessen „Rosenglut“ die „selige Stätte der hohen Pinien zwischen blühenden Mandelbäumen und knospenden Pfirsichen und Aprikosen“ [7]) bestrahlt. Die in roten Sonnenschein getauchte Peterskuppel [8]) ist ein schönes Motiv, das jedoch von den Romantikern bald totgehetzt wird. Auch ihre festliche Beleuchtung, die ein Brief an Gleim mit Enthusiasmus schildert, bildet in späteren Jahren einen gewissen Höhepunkt für die Romseligkeit einer schwärmerischen Generation. „Wie eine geliebkoste Braut steht sie da, die Kuppel mit ihrer Kirche“, schreibt Heinse, „in edler ernster Pracht, und brennt und glüht wie Lebensfeuer“, „wie eine unermeßlich große, schön gewölbte Linde . . ., ganz durchwimmelt von Feuer-

---

[1]) 16, 82. 5, 61. 16, 65. 17, 54 (cf. 5, 176). 4, 196. 11, 55. [2]) Sämtl. Ged. Stuttg. 1785—6. 2, 131. [3]) Sämtl. Schriften (2. Aufl. Leipzig 1857) 2, 3. [4]) ebd. [5]) ebd. 1, 49. 2, 25 u. 458. [6]) 1, 48. Vgl. den Morgen vor Portici 1, 333 f., am Rhein 4, 402 f. [7]) 5, 293. 2, 13 u. 449. [8]) 1, 181 u. 2, 421.

blüten; und die Laterne darauf und die Kugel mit ihrem Kreuze kommt hervor wie ein neuer Busch, den die allgewaltige Kraft des Stammes, in jugendlicher Schöne, frisch herausgetrieben hat, und ist ebenso ganz Feuer wie lauter Blüte." „Daneben erhebt sich der ungeheure Feuerpalmbaum der Girandola"[1]).

Ebenso gewaltig wie solche direkten malerischen Erlebnisse packt den Schönheitssinn Heinses auf italienischem Boden die bildende Kunst, von der ihm im „Ardinghello" der Mund übergeht. In Opposition gegen Winckelmanns und Lessings einseitigen Kult der antiken Plastik bringt Heinse die Malerei zur Geltung. Vor allem die Maler der Farbe erhebt der Held seines Romans als Apostel der venetianischen Kunst gegenüber der römischen und florentinischen Schule auf den Schild. Sie kommen dem Ziele ihrer Kunst näher als die Meister der Linie. „Wer nicht wie Tizian zu Werke schreitet, wird auch nie ein wahrhaft großer Maler werden. Die allgemeine Stimme entscheidet hier, nicht der Künstler. Tizian ergreift alle, die keine Maler sind: und diese selbst im Hauptstücke der Malerei, welches durchaus die Wahrheit der Farbe ist, so wie die Zeichnung der wesentliche Teil der Zeichnung. Malen ist Malen: und Zeichnen ist Zeichnen. Ohne Wahrheit der Farbe kann keine Malerei bestehen, eher aber ohne Zeichnung . . . Zeichnen ist bloß ein notwendiges Übel, die Proportionen leicht zu finden: die Farbe das Ziel, Anfang und Ende der Kunst. . . . Die schärfsten und strengsten Linien, selbst eines Michel Angelo, sind Traum und Schatten gegen das hohe Leben eines Tizianischen Kopfes" [2]). Ruhiger geht Heinse in einem früheren Briefe an Gleim vor, hingegen ist auch da die Zeichnung „Gefäß des Lebens", das Kolorit „Puls und Lebenswärme" [3]). Obgleich er Raphael und Michelangelo „obenan stellt", vergißt er nicht zu tadeln, daß dieser „ein elendes Auge für die Farbe hat", und daß bei Raphael die Farbe „zu sehr Oberfläche" ist [4]). Die eigentliche Poesie des Kolorits eignet andern Meistern: die trüben Farben des Burgbrands wecken ihm den Gedanken, daß diese Szene eher ein Vorwurf für Tizian oder Correggio gewesen wäre [5]), das Höchste,

---

[1]) 5, 337 u. 341. [2]) 1, 13 f. [3]) 5, 110 f. [4]) 1, 196 f. [5]) 1, 194.

was er vor der Pracht des purpurnen Himmels zu sagen weiß, ist, daß „kein Tizian oder Correggio“ ihn darzustellen vermag [1]. Dennoch ist diese Naturerscheinung, die herrlichste Offenbarung der Farbe, obwohl oder besser weil sie ein rein koloristisches Problem abgibt, ein prächtiges Thema für den Maler: „Wenn ich ein Landschaftsmaler wäre“, ruft Demetri, „ich malte ein ganzes Jahr weiter nichts als Lüfte und besonders Sonnenuntergänge. Welch ein Zauber, welche unendliche Melodien von Licht und Dunkel“ usw. [2].

Die dem letzten Ausruf zugrunde liegende Vertauschung eines gesichtlichen Eindrucks mit einem akustischen kommt — auch im umgekehrten Sinne — bei Heinse des öfteren vor, da sie der nach Ausdruck ringenden Emphase seines ästhetischen Empfindens ein kräftiges Mittel an die Hand gibt. Hildegard, die die Morgensonne durch das neblige Gewölk brechen sieht, spinnt die oben angedeutete Sinnesübertraguug aus, indem sie von Piano, von Akkorden und Dissonanzen spricht [3]. Bei dem Aufleuchten der Girandola blitzt die Luft dem Zuschauer „wirklich lauthell“ ins Herz. Auf ein verwandtes Empfinden stützt sich die mit Absichtlichkeit vorgetragene Stil-Keckheit, daß die Seele des guten Solon bei Lais' Küssen „mit den Augenwimpern auf den Sehpunkten der Augen lauter — Triller zitterte“ [4]. In gegensinniger Vertauschung „rollen die majestätischen Töne der päpstlichen Donner“ „gleich Kanonenkugeln in der schönen Rundung des (Peters-)Platzes herum“ [5]. Der Ton der Cremoneser Geigen wird — hier spielt auch der Geschmack hinein — „ätherreiner, gewölbtvoller, süßer Kapweinklang“ genannt [6].

Was hinter diesen sprachlichen Eigenheiten steht, ist das Gefühl für die Kommensurabilität der verschiedenen Zweige des Sinnenlebens. Aus diesem Gefühl ergibt sich die Forderung eines universalen Kunstausdrucksmittels, das Streben nach einer Kunstform, in der die Möglichkeit, den Ausdruckswert der den verschiedenen Sinnen entsprechenden Künste aufeinander einzustellen, praktisch verwertet wird. Heinse, der in bildenden und tönenden Künsten gleich bewanderte Schöngeist, sieht denn auch

---

[1] 2, 25. [2] 1, 184. [3] 2, 402 f. [4] 3, 48. [5] 5, 338.
[6] 2, 410 (cf. 2, 99). Ähnlich 5, 113 f.

im „Schauspiel“ ihre ideale Vereinigung, gelangt dazu jedoch von einer andern als der angedeuteten Seite aus. Der Zweck der Oper sei die Darstellung des einzelnen Menschen und seiner Leidenschaften; das Höchste der Kunst bestehe in dem „von allem andern Unterscheidenden, Individuellen, Täuschenden“; „mit dem größten Teil ihrer Familie“, zu der alle Künste gehören, kann sich die „Darstellungskraft“ im „Schauspiel“ vereinigen [1]). Heinse hat sich noch nicht zu der Erkenntnis durchgearbeitet, daß das Zusammenwirken der Künste auf ihrer innerlichen Ausdrucksgleichheit beruht. Da er sie nur als Mittel zu äußerlicher Täuschung zusammenstellt, ist es folgerichtig, wenn die Bühnengestalt, die sie nach verschiedenen Seiten eindeutig umreißen sollen, eine Individualität mit allen zufälligen Sonderkennzeichen einer solchen ist. Umgekehrt gelangt das Gesamtkunstwerk, das von der innern Ausdrucksgleichheit ausgeht, bei R. Wagner zu der typischen Vertretung des Menschen. Die innere Ausdrucksgleichheit aber, die bei Heinse nur in einzelnen stilistischen Ansätzen durchbrach, bringt Tieck mit Bewußtsein zur Geltung.

Goethe stellt, so entscheidend auch der Einfluß seiner Anschauungsklarheit auf die Ausbildung poetischer Schilderungskunst gewesen ist, in Hinsicht auf die Farbengebung insbesondere keinen Eckstein dar: er steht von unserm Gesichtspunkte aus seitab. Dennoch kann er in seiner überragenden Größe auch von Wegen aus, die nicht unmittelbar an ihm vorbeiführen, unmöglich übersehen werden.

Die ruhige Plastik seines Stils hält sich gegenüber dem malerischen Schwung, der sich zu dieser Zeit in der Dichtung entwickelt, zurück. Einen Mangel an künstlerischer Reaktionsfähigkeit auf farbige Reize wird man dem Verfasser der Farbenlehre nicht vorwerfen: der didaktische Teil dieses Werkes bringt in seiner sechsten Abteilung die eingehendsten Erörterungen über die „sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe“, ihren Einfluß auf die menschliche Psyche, und scheidet z. B. von dem künstlich-allegorischen Gebrauch der Farbe, etwa dem Grün der Hoffnung, den künstlerisch-symbolischen, der aus dem Wesen der Farbe herauswächst, ja er deutet sogar, wenn auch nicht ohne die

---

[1]) 2, 95 f.

Furcht, für einen Schwärmer gehalten zu werden, eine mystische Wertung der Farbe an. Die Knappheit, die dagegen bei ihrer praktisch-künstlerischen Heranziehung obwaltet, ist für die Lyrik durch das Mailied „Wie herrlich leuchtet", oder durch den „Frühzeitigen Frühling" hinreichend gekennzeichnet. Nur selten geht der Stil der gebundenen Rede über diese Anspruchslosigkeit hinaus:

„Es zittert Morgenschein
Mit blödem Licht
Errötend durch dein Zimmer" [1]).

Unter den Prosaschriften lassen naturgemäß die grundsätzlich beschreibenden die stärkste Anwendung der Farbe zu. Die „Briefe aus der Schweiz" schildern den Anblick der Eisgebirge vom Fort de St. Sergues aus: „Die letzten . . schienen in einen leichten Feuerdampf aufzuschmelzen; die nächsten standen noch mit wohlbestimmten roten Seiten gegen uns, nach und nach wurden jene weiß, grün, graulich . . . Wie ein gewaltiger Körper von außen gegen das Herz zu abstirbt, so erblaßten alle langsam gegen den Montblanc zu, dessen weiter Busen noch immer rot herüberglänzte und auch zuletzt uns noch einen rötlichen Schein zu behalten schien, wie man den Tod des Geliebten nicht gleich bekennen . . . will" [1]). Es ließen sich noch mehrere Beispiele für die farbige Illustration des Reisewerkes anbringen [2]).

Prächtiges Kolorit erzeugt in der „Italiänischen Reise" die Sonne des Südens. In Venedig betrachtet Goethe die Gondoliere auf den Rändern ihrer Barken, „leichtschwebend, buntbekleidet, . . . wie sie auf der hellgrünen Fläche sich in der blauen Luft zeichneten", und er glaubt, das beste, frischeste Bild der venetianischen Schule vor sich zu haben. „Der Sonnenschein hob die Lokalfarben blendend hervor, und die Schattenseiten waren so licht, daß sie verhältnismäßig wieder zu Lichtern hätten dienen können". Das Blitzlicht der Wiederscheine in dem meergrünen Wasser setzt „die Tüpfchen auf's i" [3]). Am 2. Februar schreibt

---

[1]) „Morgenständchen". [2]) Weimarer Ausgabe 19, 239. [3]) 19, 241 f., 243, 279, 303. [3]) 30, 133. Vgl. die Farbenpracht des Traumbildes 30, 168 f.

er über die Schönheit Roms im Mondschein. „Alles Einzelne wird von den großen Massen des Lichts und Schattens verschlungen, und nur die größten allgemeinsten Bilder stellen sich dem Auge dar". Im Kolosseum haben Bettler ein Feuer angezündet; „eine stille Luft trieb den Rauch erst auf die Arena hin, daß der untere Teil der Ruinen bedeckt war und die ungeheuren Massen oben darüber finster herausragten; wir . . . sahen dem Phänomen zu, der Mond stand hoch und heiter. Nach und nach zog sich der Rauch durch die Wände, Lücken und Öffnungen, ihn beleuchtete der Mond wie einen Nebel. Der Anblick war köstlich." So muß man auch die andern großen Bauwerke Roms beleuchtet sehn, die hier der Sonne und dem Mond „ungeheure und doch gebildete Massen" entgegenstellen [1]). Die Romantik ist diesem Winke in ausgiebiger Weise nachgekommen.

In Goethes erzählendem Stile ist farbige Szenerie Ausnahme: der „Laokoon" wirkt [2]). Daß der Grund nicht etwa in einem ästhetischen Defekt des Dichters zu suchen ist, ergibt sich z. B. für den „Wilhelm Meister" innerhalb des Romans aus der Erzählung der Guten-Schönen. Sie und ihr Freund haben sich, angeregt durch Haller, Gessner und Kleist, oft in die Anmut und Erhabenheit der Welt versenkt, indem sie sich im Hinweis auf die Erscheinungen der Erde und des Himmels zuvor zu kommen suchen [3]). Eine Frucht dieser Gewöhnung an ästhetischen Naturgenuß ist die Schilderung des Abends auf dem See, wie sein Spiegel, „mit den anliegenden Gebirgen vom Abendrot erleuchtet, sich warm und allmählich tiefer und tiefer schattiert", usw., „dann der Mond aufgeht und seinen Schimmer über die kaum bewegte Fläche streut" [4]).

Die Vertauschung von Ton und Farbe scheint bei Goethe rein stilistischer Natur zu sein, d. h. keinem unmittelbaren psychologischen Zwang zu entspringen. Wenn die Farbenlehre von „abklingendem Licht" [5]) oder dem Ton der Farbengebung redet, so handelt es sich um feste Terminologie; die Bezeichnungen „Dur" und „Moll" für die verschiedenen Farbenstimmungen sind

---

[1]) 30, 265 f. [2]) Ein origineller Versuch, Lessings Weisungen auf die Landschaft anzuwenden, ist „Amor als Landschaftsmaler". [3]) 25, 1 S. 238. [4]) 25, 1 S. 234. [5]) I; 1, 53.

nur „Vergleiche“, von der Musik „geborgt“ [1]. Mehr lebendiges Empfinden für die Wirkungsverwandtschaft der Sinne liegt darin, daß Homunculus zugleich „gewaltig dröhnt und leuchtet“, „blitzt und klingt“, daß er „tönend scheint“.

Nicht tiefer gehen bei Herder die Beziehungen zwischen akustischen und optischen Empfindungen, wenn auch gerne über ihre Analogien auf Grund gleichmäßigen Geordnetseins usw. gesprochen wird und das Gehör „der Bruder des Gesichts“ heißt. Führt Herder doch zur Verurteilung des Farbenklaviers den Grund an, daß die Töne zum Herzen sprechen, Licht und Farben aber „zeichnend und zierend“ zum Verstande [2]. „Die Musik spielt in uns ein Clavichord, das unsere eigene, innigste Natur ist. A. Es ist doch nicht etwa Pater Castel's Farben- oder ein Bilderklavier, was in uns gerührt wird? B. Keine Bilder! Was hätten Bewegungen des Gemüts, Schwingungen und Leidenschaften unsrer innern elastischen Kraft mit Bildern? Das hieße Töne malen“ [3].

Es ist natürlich, daß in der Vorgeschichte des Tieckschen Farbenempfindens zwei Dichter die letzte Stufe bilden, die zwischen Klassisch und Romantisch mitten inne stehen: Hölderlin und Jean Paul, beide hervorgegangen aus klassischen Bildungsbedingungen und doch beide, wenn auch nicht der Schule, so doch dem Wesen der Romantik enge verwandt. Diese Auffassung ihrer literaturgeschichtlichen Stellung kann von dem Gesichtspunkte aus, der für die vorliegende Untersuchung maßgebend ist, nur Bestätigung finden.

Der träumerische Grundzug, der sich bei Hölderlin aus dem sentimentalisch-pantheistischen Charakter seiner Naturbetrachtung ergibt, verbindet sich mit einem außergewöhnlich entwickelten Farbensinn zu malerischen Vorstellungen von vornehmer Schönheit.

Feinen Blick zeigt schon ein Jugendgedicht in dem Bilde:

„Doggen, treu und auserkoren,
Schmiegen sich den blanken Panzern an“.

---

[1]) ebd. 348. [2]) Werke hrsg. Suphan 24, 440. [3]) 22, 68. vgl. 4, 121.

Demselben malerischen Auge blickt die Pomeranze aus grüner Nacht, leuchtet das Blau des Himmels mit silbernen Wolkenbildern unter den leise ziehenden Schwänen[1]).

Im allgemeinen entspricht es freilich dem auf das Unendliche gerichteten, kosmischen Charakter der Hölderlinschen Naturanschauung, daß sie nicht etwa kleine Züge auffängt, um aus ihnen das Gesamtbild musivisch zusammenzusetzen; sie stellt vielmehr, eben hierin schon romantisch, das Ganze unter die stimmende Macht eines überragenden Eindrucks, ohne jedoch, wie Tieck es zu tun pflegt, die Wirkung dieses Faktors bis ins einzelne auszurechnen. Mehr als die Blume zu seinen Füßen liebt Hölderlin das ferne Abendrot — das taten auch die Romantiker; er sieht nur das Unerreichbare, Überwältigende, Unfaßliche; den goldenen Zauber, der Baum und Gras umspinnt, sieht er nicht — den sahen die Romantiker wohl. Und wenn sie ihn nicht sahen, so malten sie ihn trotzdem, denn sie konnten sich im Potenzieren nicht genug tun. Hölderlin potenzierte auch, aber nach innen, und daran ist er wahnsinnig geworden.

„Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf;
Unzählig blühen die Rosen, und ruhig scheint
Die goldne Welt; o dorthin nehmt mich,
Purpurne Wolken! und möge droben
In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb und Leid“ [2]).

Romantische Mondschein-Salonpoesie suchen wir bei Hölderlin vergeblich; dagegen die Nacht mit ihrem dunkeln Ernst, mit den „blühenden, heiligfreien Sternen“ schaut in einigen wundervollen Versen herab[3]), die Brentano fast wörtlich in das Gockelmärchen übernimmt.

Goethe tut Hölderlin unrecht, wenn er meint, der junge Dichter sei trotz seines „heiteren Blickes für die Natur“ mit dieser nur durch Überlieferung bekannt[4]). Das künstlerische Verhältnis des Schwaben zu der ihn umgebenden Welt ist so persönlich, daß auch der Wahnsinn es nicht löst. Wenn die Gedanken schon in wilder Flucht einander jagen, bleibt die

---

[1]) Ges. Dichtungen, hrsg. von Litzmann, Stuttgart. 1; 109. 201, 210.
[2]) 1, 199. [3]) 1, 254. [4]) An Schiller 28. Juni 1797.

Plastik der Anschauung und Darstellung dem Künstler treu. Man lese nur die Anfangsstrophe des „Andenkens", wenngleich das Landschaftsbild hier wie in vielen Fällen [1]) ohne Farbe gegeben wird, eine Beschränkung, die natürlich keinen künstlerischen Mangel zu bedeuten braucht.

Doch auch farbige Kompositionen von einem unendlich feinen Reiz tauchen in der freigewordenen Phantasie des Dichters auf. Es ist, als ob gleichzeitig mit dem Schwinden des gedanklichen Formungsvermögens das bildliche zeitweilig zu einer unverhältnismäßigen Überempfindlichkeit gesteigert würde, ähnlich, wie der Verlust eines Sinnesorgans die bessere Schulung eines andern zur Folge hat.

> „Wie still ist's nicht an jener grauen Mauer,
> Wo drüberher ein Baum mit Früchten hängt;
> Mit schwarzen, tauigen, und Laub voll Trauer" [2]).

Man weiß nicht, ob das ernste Dunkel dieses vornehmen Kolorits der nachschaffenden Phantasie einen feineren Genuß gewährt oder ein zweites Bild aus jenen Jahren, das die warmen Farben einer überaus weichen Stimmung mit dem Schimmer eines wehsüßen Empfindens übergießt:

> „Mit gelben Blumen hänget
> Und voll von wilden Rosen
> Das Land in den See" usw. [3]).

In Stil und Technik weitaus romantischer als Hölderlin ist Jean Paul. Hölderlin wollte Klassizist sein — er brachte Schiller eine glühende Verehrung entgegen und rang um die Anerkennung dieses Großen als um den höchsten künstlerischen Lorbeer. Tatsächlich weist ihn denn auch der majestätisch-klangvolle Rhythmenfall seiner Jugenddichtungen ebensowohl wie die verhaltene, fein abgewägte Dithyrambik der antiken Oden ganz entschieden der von ihm beanspruchten Rubrik zu, während der Geist seiner Kunst Romantik in ihrer adeligsten Form genannt werden muß. Umgekehrt Jean Paul. Seinem Herzen nach ist er ein Mann der älteren Generation, der für die Jugend herzlich

---

[1]) Vgl. I, 155 u. 201 Z. 35. [2]) Ges. Werke. Diederichs 1905; I, 301. [3]) ebd. 291.

wenig übrig hat; sein Stil, speziell seine Farbengebung nimmt der Romantik ihre besten Glanznummern fast schon vorweg. Bereits Heinse wies in dieser Hinsicht Dinge auf, die beinahe in den „Sternbald" paßten; Jean Paul vollends malt mit Tiecks Farben sozusagen, ehe dieser den Pinsel ergriffen hat, ehe „Lovell" und „Abdallah" das Licht der buchhändlerischen Öffentlichkeit erblickt, geschweige denn ein Publikum gefunden haben.

Damals nämlich schrieb der Hesperusdichter bereits jenen hinreißenden Sonnenuntergang, der Viktor und Klotilde zu Tränen einer heiß überquellenden Verzückung treibt. „Am großen Abendhimmel über ihnen bewegten sich Tulpenbeete von rotem Gewölke, zwischen denen blaue Streifen wie dunkle Bäche liefen. — Hinter ihnen standen unter der Sonne Berge wie Vesuve in Flammen und die Waldung wie ein feuriger Busch, und das über die Blumen laufende Steppenfeuer ergriff die Wolkenschatten . . . Aber siehe, als die Erde noch die Vergoldung im Feuer der Sonne trug, als noch der Abendspringbrunnen wie eine Fackel oben brannte, als in einem großen Eichenbaum des Gartens, in welchem bunte Glaskugeln statt der Früchte eingeimpft waren, zwanzig rote Sonnen aus den Blättern funkelten — da floß eine erwärmte Wolke auseinander und tropfte ganz in das Abendfeuer und auf die glimmende Wassersäule . . . Und als sie in die dunkle Laube traten, die nur eine kleine Öffnung gegen die durch den Regen brennende Sonne hatte, lag vor der Öffnung das Abendgefilde mit den wankenden Feuersäulen, zwischen denen der goldne Fluß der zerschmolzenen Sonne schlug, und mit den Auen, die bis an die Blumen in einem Meer von Lichtkügelchen standen. — Und herabgefallene Regenbogen lagen mit ihren Trümmern auf den Blütenbäumen. — Und kleine Lüftchen wehten das Lauffeuer in den Wiesenblumen an und warfen Funken aus den Blüten. — Und das Menschenherz wurde von den Wonneströmen fortgezogen und schwamm brennend in seinen eigenen Tränen" [1]).

---

[1]) Jean Pauls Werke. Berlin. Hempel. o. J. 9, 500 f. (vgl. 5, 19. 7; 92, 123, 174. 9, 506 f. 10, 577. 13, 328 f. 16; 222 f., 235 f., 256. 18, 501 f. Rom im Morgenrot; s. Heinse).

Gemälde dieser Art mit dem Tonwert der Begeisterung oder der Rührung ließen sich aus den vor Beginn des romantischen Schrifttums erschienenen Werken Jean Pauls zu Dutzenden beibringen; sie sind jedoch zu liebevoll und breit angelegt, um hier aufgenommen werden zu können. Von Interesse wird es jedoch sein, wie in einem andern Sonnenuntergangsstück aus den „Flegeljahren" zur vollen Ausmünzung eines Stimmungswertes genau wie bei Heinse und vor allem bei Tieck die Musik der Farbe zur Hilfe kommt, mit ihrer gleichsinnigen Wirkung den künstlerischen Gehalt des Gemäldes potenziert und vertieft.

Vult und Walt gehen auf dem Gottesacker spazieren, der „flammig im Schmelz und Brand der Abendsonne schwimmt". Vult stellt sich „gegenüber der strahlenlosen Abendsonne" an einen Kirschbaum und bläst ein schlichtes Arioso. Walt geht, von den Tönen ergriffen, auf „die liebäugelnde Rosensonne" zu, die in ein „breites, goldgrünes Land" hineinsieht; die „Zephire der Melodien" scheinen „die duftige Landschaft wehend aufzublättern und zu bewegen". „Kehrt' er sich um . . ., so lagen und spielten die Töne wieder drüben auf den roten Hügeln und zuckten in den vergoldeten Vögeln, die wie Aurorens Flocken umherschwammen, und weckten an einer düstern schlafenden Morgenwolke die lebendigen Blicke aufgehender Blitze auf. Vom Gewitter wandt' er sich wieder gegen das vielfarbige Sonnenland — ein Wehen von Osten trug die Töne — auf den blühenden Abendwolken sang das kleine Echo, das liebliche Kind, die Spiele leise nach. — Die Lieder der Lerchen flogen gaukelnd dazwischen und störten nichts. Jetzt brannte und zitterte in zartem Umriß eine Obstallee durchsichtig und riesenhaft in der Abendgluth — schwer und schlummernd schwamm die Sonne auf ihrem Meer — ihr goldner Heiligenschein glühte fort im leeren Blau — und die Echotöne schwebten und starben auf dem Glanz"[1]).

Zu einer seltenen Kühnheit steigert sich das Ineinanderwirken von Ton und Farbe[2]) in den traumhaften Visionen, die einen so eigenartigen Bestandteil des Jean Paulschen Phantasielebens darstellen. Hier, ungebunden an Wirklichkeit und klare

[1]) 20, 67 f. [2]) Vgl. Vorschule der Ästhetik: „Unsere poetische Phantasie wird schwer eine hörende, daher muß man musikalische Metaphern, um mit ihnen etwas auszurichten, vorher in optische verkörpern."

Begriffe, verschleiert durch die Stimmungssphäre einer Jacob-Böhmeschen Mystik, kann sich das künstlerische Empfinden in den stärksten und bizarrsten Wirkungen tummeln, die Farbe, Ton oder Duft sowie in der potenziertesten Form die Vereinigung dieser Ausdrucksmittel schaffen können. Es ist ein schwelgendes Ausschwingenlassen koloristischen oder musikalischen Genusses, das bald darauf — wohl nicht ohne ursächlichen Zusammenhang — bei Novalis wiederzufinden ist, wo schließlich nicht mehr allegorische Beziehungen sondern Akkorde und Skalen von Farb- und Tonwerten die Abfolge der merkwürdigen Vorgänge, das Nacheinander der Bilder zu bestimmen scheinen.

Aus dem beispielsweise heranzuziehenden Traume Walts am Schluß der „Flegeljahre" seien nur einige Belege für ein bewußtes Übergreifen aus dem koloristischen in das musikalische Gebiet angeführt: „Aber der Morgenröte gegenüber stand eine Morgenröte auf; immer herzerhebender rauschen beide wie zwei Chöre einander entgegen, mit Tönen statt Farben, gleichsam als wenn unbekannte selige Wesen hinter der Erde ihre Freudenlieder heraufsingen . . . Die Chöre der Morgenröten schlugen jetzt wie Donner einander entgegen, und jeder Schlag zündete einen gewaltigern an. Zwei Sonnen sollten aufsteigen unter dem Klingen des Morgens. Siehe, als sie kommen wollten, wurde es leiser und dann überall still. Amor flog in Osten, Psyche flog in Westen auf, und sie fanden sich oben mitten im Himmel, und die beiden Sonnen gingen auf — es waren nur zwei leise Töne, zwei aneinander sterbende und erwachende; sie tönten vielleicht: ‚Du und ich' " usw.[1])

Noch romantischer vielleicht sind die Traumbilder, die kurz vor dem Tode Emmanuels die fiebernde Phantasie des Kranken sieht. Man könnte glauben, Novalis zu lesen: „Er ruhte verklärt in einem durchsichtigen farbicht-dunkeln Tulpenkelch". . . . „Welch eine Farbenwelt!" heben die Gesichte an. Schwärme von Abendsonnen, weißen Monden und Silbersternen fliegen über den Himmel; Regenbogen, Juwelenwolken, Staubwolken, von Schmetterlingsflügeln abgestreift, blitzende Lichtströme, die einander verschlingen — ein taumelndes, rauschhaftes Farben-

[1]) 23, 423 f.

chaos. Und in dem Getümmel geht eine süße Stimme: „Vergehet süßer am Lichte!" Aber die Seelen erblindeten nur und vergingen noch nicht.

Da wühlen die Winde in der Blumenaue; Blütennebel und heißer Wohlgeruch hüllen die Herzen ein: „Vergehet süßer am Duft!" Die Seelen taumelten nur und vergingen noch nicht.

Und ein einziger Ton machte sich auf aus der Ewigkeit, und wieder einer und immer mehr, und die Töne strömten über die Menschen hin, und alle weinten vor Wonne und Sehnsucht. „Vergehet süßer an Tönen", geht die Stimme. Ja, sie wären vergangen, wenn jedes Herz das Herz, das ihm das liebste war, an der Brust gehalten hätte.

Da läßt der Engel des Endes einen jeden die Seele sehen, die er am meisten liebt, und jeder flieht von seinem Ich zu dem Geliebten. „Da glimmt, duftet, tönt die ganze Au", die Seelen zerrinnen; es ist das Ende der Zeit. Und der Engel des Endes sagte: „Sie sind am Süßesten vergangen an ihren Geliebten" [1]).

Daß die Symbolismen, die Stimmungswirkungen, die Pointe der Vision durchaus romantisch sind, wird vorliegende Untersuchung später ergeben. Dadurch, daß diese phantastische Traumdichtung den ästhetischen Sinneseindruck so außerordentlich hoch einschätzt, ihn aber zugleich dem Prinzip der Liebe unterordnet und in diesem seine Erfüllung finden läßt, kommt sie der Kunst- und Transzendental-Philosophie der Romantik überraschend nahe.

Neben inneren Kongruenzen dieser Art wollen kleinere Berührungen auf dem Gebiete künstlerischen Sinnesempfindens wenig besagen. Wendungen wie „Blumenblicke" oder: „gingen nicht auf den Wolkenbergen die Sternchen wie Maienblümchen auf" [2]) stellen Ähnlichkeiten der Stiltechnik dar, die sich bei einer Verwandtschaft des künstlerischen Fühlens mit Selbstverständlichkeit ergeben.

Mehr bedeutet es, daß Jean Paul neben dem Sinn für intensive Farbwirkung auch den für nervöse Effekte mit den Roman-

---

[1]) 10, 574 ff. Als ferneres Traumbild ähnlicher Technik vgl. 9, 439 f.
[2]) 9; 392 u. 376.

tikern gemein hat. Die zerrissenen, schwankenden Lichter, die sich, von Tieck behandelt, vor allem bei Eichendorff wiederfinden, werden auch in den „Flegeljahren" gegeben. Walt steigt nachts von dem Glockenturm hinab; ihn erschrecken „die seltsamen Beleuchtungen, die die Laterne durch die oberste Empore hinunter in die Stuhlreihen flattern läßt" [1]).

[1]) 21, 226.

I. Teil.

Das Farbenempfinden Ludwig Tiecks.

1. Abschnitt.

Die Farbengebung Tiecks.

Mehr noch als Heinse hat Jean Paul dem Tieckschen Farbenempfinden und seiner Technik in der künstlerischen Verarbeitung der Außenwelt vorweggenommen — z. T. zeitlich vorweggenommen, z. T. nur insofern, als er einer älteren Generation angehört und weit davon entfernt ist, seine Kunst nach romantischen Vorbildern zu orientieren. Dennoch konnten bei ihm diese Errungenschaften nicht in dem Grade Epoche machen wie bei Tieck, weil sie bei ihm nicht in dem Ganzen einer so vielseitig und eifrig ausgeübten Kunst malerischen Sehens standen, und weil er, so begeistert man ihn auch feierte, und so nachhaltig und kostbar seine Wirkung im deutschen Schrifttum werden sollte, doch keine literarische Schule in dem Sinne hatte, wie der Erzromantiker sie um sich zu scharen verstand. Tieck ist viel mehr als jener Prototyp einer literarischen Generation; sein ästhetisches Empfinden wächst vollkommen organisch aus dem Geist seines künstlerischen Kreises heraus, genährt von dem Safte romantischen Denkens.

So grundlegend wichtig sonst auch bei jeder Beschäftigung mit dem vielgestaltigen Romantiker eine genaue Sonderung der verschiedenen Phasen ist, die sich in der Geschichte seines Geistes unverkennbar abheben, kann unser Versuch doch auf einen chronologischen Längsschnitt verzichten. An ihm geht keine in höherem Grade interessante Entwicklungslinie verloren, da sich in Tiecks Jugendwerken der romantische Charakter seines Farbenempfindens fertig ausgebildet hat. Zwar beruhigt sich in den späteren Schriften entsprechend dem ganzen Natur- und

Kunstgefühl auch der Farbenrausch in reziprok-ursächlichem Zusammenhang mit der Wahl erzählender Stoffe und eines gleichmäßigeren Vortrages; was die Novellen jedoch an malerischer Ausstattung haben, das schöpfen sie im wesentlichen aus dem alten Beobachtungsmaterial — wenigstens insofern, als der feste Charakter, den Tiecks gesichtlich-künstlerische Veranlagung in seiner Jugend erhalten hat, im Alter notwendig dieselben Früchte treiben muß. Somit wird im großen und ganzen ein systematischer Querschnitt dem Tieckschen Farbenempfinden gerecht werden können. —

In dem Kolorit des Romantikers kreuzen sich zwei Tendenzen: die Freude an der satten Farbe und die Vorliebe für Wirkungen so subtiler Art, daß sie nur dem fein angelegten Auge deutlich werden oder gar, überhaupt unwahr, auf Konstruktion zurückzuführen sind.

Für die erste Richtung bietet der „Oktavian" ein Beispiel von typischem Wert in der Rosenromanze. Wenn Persien in Rosen steht, will ich dort wandeln:

„Ach, wie ist ein Liebesblut
Das Gefilde, wenn du oben
An Gesträuchen blühend dichte
Wankst und zitterst mit den Knospen,
Und die heißen Sommerwinde,
In der Farbenglut verloren,
Kühlend baden, sich berauschen" [1]).

So schön ist nichts wie die Rose: Ein Blick in ihr rotes Labyrinth weckt weissagenden Rausch. Als Venus die Erde betrat, da erstrahlten alle Farben in wärmerem Glanz, doch als sie sich dann einem Jüngling in Liebe einte, da brachte die Natur erst ihre herrlichste Huldigung dar:

„Dem heil'gen Blut
Zittert gleich das Feld in Wollust,
Und es rauschen und es treiben
Quillend ungestüm die roten
Blumen her, bedecken blutig,
Lächelnd, küssend, voll und voller,
Knospend, blumend, ganz den Anger" [2]).

---

[1]) Ludwig Tiecks Schriften. Berlin, Reimer 1828—54. 1, 273. [2]) ebd.

Während hier e i n e glühende Farbe das Bild abgibt, machen ein anderes Mal die verschiedensten Farben, aber verbunden durch die gleiche Intensität ihres Tones, eine einheitliche Impression aus. Es ist in einem der „Reisegedichte eines Kranken“, die, von südlicher Sonne durchleuchtet, recht dazu geeignet sind, den in der Fülle schwelgenden Malersinn des Dichters zu zeigen. Zudem haben sie als Eintragungen in das Tagebuch, die von keiner Überarbeitung berührt sind, den künstlerischen Reiz und den psychologischen Wert der Skizze bewahrt. In einer kleinen Arena drängt sich im prallen Sonnenschein das Volk zusammen:

„Hierher ziehn die Frauen und Mägdlein,
Mit Schmuck angetan,
In farbig seidenen Kleidern,
Sie nehmen lachend die hohen Sitze ein
Und spannen über sich bunte Sonnenschirme.
Wie ein Tulpenbrett glänzt die Versammlung,
Wie leuchtende Edelsteine
Bewegen sich die Farben im wechselnden Schimmer“.

Da ertönt ferner Donner, „Die leuchtenden Farben bewegen sich unruhig.“ Schwere Tropfen fallen, und nun

„Drängen sich Weiber und Mädchen herbei,
Sie springen die Stufen herab,
Ein Flammenmeer bunter Farben“ [1]).

Der Vergleich der Menschenmenge mit einem Tulpenbrett ist bezeichnend für die des öfteren hervortretende Art Tiecks, ein Bild einseitig und scharf vom koloristischen Gesichtspunkte aus aufzufassen. Wir werden manchen Fällen begegnen, in denen die Schilderung einen bestimmten Farbeneindruck durch vergleichende Heranziehung eines Gegenstandes prägnant wiederzugeben sucht, der eben nur koloristische Bedingungen mit dem Objekt der Darstellung gemein hat. Dadurch aber, daß die Farbe als einziges tertium comparationis auftritt, erhält sie den Stempel des künstlerisch Wesentlichen, der eigentlichen Impression.

---

[1]) Ged. Dresden 1821—3. (Die Bände der Gedichtsammlung werden in römischen Ziffern angeführt.) III, 120.

Wenn letztere durch einen Vergleich mit Tulpen lebendig gemacht wird, so ist dies der stärkste Superlativ, über den der Pinsel des Dichters verfügt, die höchste Auszeichnung, die Tieck einem Farbenspiel verleihen kann. Die Tulpe ist die Farbe *κατ' ἐξοχήν*, eine Bedeutung, die sie z. B. auch in Platens Dichtung beibehält. Sie bedarf, um zu gelten, keines untergelegten symbolischen Wertes, wie manche ihrer Blumenschwestern:

„Wer mag von Farben sprechen,
Wenn wir zugegen sind?
Keine andre Blum' gewinnt,
Beginnen wir zu sprechen.
Was soll Blumenandacht, was der Kuß bedeuten?"

— hiermit werden Lilie und Rose getroffen[1]) —

„Wir prangen in der kühnsten Pracht,
Kein andrer wag's, mit uns zu streiten,
Wir glänzen daher in vollster Macht,
Brauchen nichts anders zu bedeuten,
Als daß in uns der Schein von tausend brennenden Farben lacht.
Stehn wir in Beeten zusammen,
Und geht der Wind durch uns Blumen hin,
So wanken und zucken unzählige Flammen
Und blenden, verwirren den fröhlichen Sinn.
Kühn die Blätter sich formieren,
Gold und Rot und Blau sie zieren,
Glanz und Pokal, aus dessen Blinken
Sonne, Licht und Bienen trinken.
Noch im Verblühn mit Farben wir prangen,
Daß in voller Majestät
Die Tulpe mit ausgespreiteten Flügeln steht
Wozu die Sehnsucht, wozu Verlangen?" [2])

Auch in der letzten Zeile sind es Lilie und Rose, für deren Symbolik die Tulpe im Vollbewußtsein ihrer realen Schönheit nur ein Lächeln hat.

Die Farbenfreude liebt volle Belichtung — wenigstens sofern diese den Eigenwert der Lokalfarbe erhöht. Tieck beobachtet deshalb den Beleuchtungswechsel, der durch die Abdämpfung des Sonnenlichtes eintritt. „Wenn Wolken über die

---

[1]) s. u. S. 99 ff. [2]) 10, 263 f.

Sonne ziehn, dann entfliehn alle flammenden Lichter, . . . die Farben stehn matter: Schatten und Schwärze vertilgen das Jauchzen, die triumphierende Freude der brennenden Welt" [1]).

Wenn er dagegen im vollen Sommer einen blühenden Rosenstrauch erblickt, dessen rote Kinder die Sonne küßt, so kommt eine unnennbare Freude über ihn, und er vergißt Lilie und Veilchen über dieser strahlenden Blumenherrlichkeit [2]). Und die Blumen selbst kennen auch keine höhere Wonne, als den heißen Kuß des Lichtes zu fühlen; der Sonne kehren sie ihre Farbe zu [3]). So potenziert denn Tieck die Farbenglut seiner Rosenbüsche, in dem er sie mit Sonnenhelle übergießt [4]); die Weiße der Lilie wird zur Leuchtkraft gesteigert: „wie Mondschein steht sie in der Sonne" [5]).

Diese starke Reaktion auf die kräftige Farbe müssen wir im Auge behalten, um herausfühlen zu können, welche Fülle von Schönheit für den Dichter in gewissen Vorstellungen liegt: in Bäumen, die „von Orangen glühn" [6]), in einer griechischen Traumlandschaft, wo „rote Oleander und weiße Blütendolden über den Weg hängen" [7]). Mit welcher Wonne mag er auf seiner Italienreise in Bozen eingefahren sein:

„Rundum Glanz und Farbenpracht;
Am Wege hohe Hecken
Von blühenden Granaten,
Gluth auf Gluth gedrängt.
Wie voll, wie frisch, wie lachend
Hier Kuß an Kuß
Und Liebesgruß
In grünen Zweigen winkt.
Die Gefährten wandeln jubelnd,
Und werfen die roten Blüthen
Lachend dem Kranken zu" [8]).

Da Tieck in der kräftigen Formung solcher Motive durchaus originell ist, muß er sich seine Ausdrucksmittel suchen. Schon die zuletzt angezogenen Zitate weisen die Tendenz auf, starker

---

[1]) Phantasien über die Kunst, hrsg. Minor KNL Bd. 145 („Ph.") S. 44. cf. 1, 271. [2]) Ph. 93. [3]) I, 295. [4]) 4, 203. cf. 1, 274 f. [5]) 10, 261. [6]) 16, 304 (cf. I, 239 u. 19, 283. [7]) 22, 45. [8]) III, 107 f.

Farbe durch Worte wie „Glut“ o. ä. außer Hitze auch eine Art Leuchtkraft unterzuschieben. Damit erhält sie die Stärke und den Reiz der transparenten Farbe, deren hohe Wertschätzung sich durch die ganze Romantik verfolgen läßt, und die für Tieck beispielsweise den Schein der Kirchenfenster zu einem „Licht des Paradieses“[1]) macht.

Nicht als ob in den gedachten Wendungen ein neues Stilmittel vorläge: es braucht nur an Brockes erinnert zu werden, oder an Goethes „Mignon“, wo „im dunkeln Laub die Goldorangen glühn“. Doch bei Tieck und den Seinen steigert sich mit der Tendenz zur Farbenfülle auch die Beliebtheit solch energischer Ausdrücke, deren Prägung natürlich vor hundert Jahren weniger abgenutzt war, als sie heute ist. —

Vor allem den Juwelen wird Eigenlicht in kühnstem Maße verliehen; werden sie doch auch von Schlegel gewürdigt, die Schönheit der Glasmalerei vergleichsweise zu bezeichnen [2]). Überhaupt findet der Vergleich mit Juwelen in der ganzen Romantik außerordentlich häufige Anwendung, ein Umstand, der naturgemäß eine starke Entwertung mit sich bringt. Die Kraft jedoch, die diesem Stilmittel anfänglich für das romantisch-ästhetische Empfinden innewohnt, ist gegenüber früheren Epochen eine weit ursprünglichere, da bei Tieck, Runge u. a. die Farbenenergie des Edelsteins oft Gegenstand unmittelbarster, von jeder Konvention unabhängiger Bewunderung ist. Tieck berauscht sich an der Vorstellung eines Karfunkels, der tief in der Erde, „wo sonst kein Licht wohnt“, magisch mit eignem Feuer brennt [3]); in der Melusine erzählt er:

„Nie ward es Nacht und Dunkel
Beim Sperber im Kastell,
So glänzte der Karfunkel
Roth durch die Zimmer hell“ [4]).

Solche Vorstellungen lassen, auch wenn ganz kurz von einem „rot brennenden Steine“[5]) gesprochen wird, auf eine noch frische Empfindung schließen.

---

[1]) 4, 396. cf. 2, 6. [2]) 6, 148. [3]) II, 99. [4]) 13, 155. [5]) 4, 381.

Ebenso intensiv wird die Wirkung des Goldes aufgefaßt: Glut der Entzückung, güldenes Blut ist es dem Wahnsinnigen, und mit gelben Augen blickt es ihn an, daß ihm der Glanz tief in sein Herz hinein geht [1]). Wenn Ferdinand in der Phantasus-Novelle „der Pokal“ vor dem Zauberkelche steht, so spiegelt ihm der Glanz in sein Inneres hinein; wie einen Kuß fühlt er ihn in seinem sehnsüchtigen Busen [2]). Wird diese starke Wertung des Gold noch impressionistisch aufgehöht, so kann nur ein direkt extremes Stilmittel der vorgestellten Wirkung gerecht werden. Der Blick von außen in eine Gemäldegalerie findet die Wiedergabe: „Der weite Raum der Fenster erglänzte von oben bis unten wie in goldenem Brand, denn Rahmen drängte sich an Rahmen“ [3]).

Fast stereotyp werden Prädikate wie „Glühen“ und „Flammen“ bei stark getönten Blumen und Früchten, vor allem bei Rosen und Granaten [4]), obwohl diese einer solchen Auffassung nicht so weit entgegenkommen wie die durchsichtige Farbe des Juwels oder die stark reflektierende Oberfläche des Goldes. Da solche knappen Prädikate jedoch leicht verblassen, wird die Energie des in ihnen enthaltenen Vergleichs durch neue Wendungen aufgefrischt. Als Feuerfünkchen erscheint die rote Spitze einer Knospe [5]), wie Sonnen blicken die vollen Rosen durch das dunkelgrüne Laub [6]). Der Eindruck einer Flamme wird durch flackernde Bewegung erreicht; einem farbigen Feuer gleicht es, wenn Phantasus eine Tulpe auf und nieder schwingt [7]).

Außer dem starken malerischen Empfinden, mit dem Tieck an solche Vorwürfe herantritt, spricht als Voraussetzung zu seiner energischen Manier auch die an anderer Stelle noch zu behandelnde Wertung mit, die er dem symbolischen, dem Stimmungsgehalt des Rot zuteil werden läßt, und die bei ihm stets in der Richtung durstig lebenbejahenden Begehrens geht. Besonders deutlich spricht dieser spezielle Charakter der Farbe aus der Wendung: die Rosen „lachen“. Auch dieses Prädikat bedeutet für die Zeit des Dichters eine größere Kühnheit, als sie uns zum Bewußtsein kommt. Zu üppiger Fülle steigert sich der Jubel

---

[1]) 4, 234. [2]) 4, 399. [3]) 17, 98. [4]) z. B. 10, 223; I, 239; 33, 261; vgl. 16, 304; 1, 5. [5]) 27, 157. [6]) 9, 205. [7]) III, 5.

der Farbe in dem Bilde: „Es lacht von roter Blüte der ganze Wald“ [1]). Die Emphase des Prädikates ist dadurch erhöht, daß es starkbetont an der Spitze des Satzes steht.

Auch die andersfarbigen Blumen werden koloristisch potenziert: die Hyazinthen „leuchten“, die Vergißmeinnicht haben einen „süßen, blauen Schein“ [2]). Eben das Leuchtende ist Charakteristikum der Blumen gegenüber dem Grase; durch die ganze Romantik zieht sich der Vergleich:

„Sind die Blumen nicht wie Sterne
In das grüne Gras gesunken?
Locken sie den Blick nicht trunken
Nach dem lichten Brande gerne?“ [3])

In demselben Sinne werden sie unter dem Attribute „golden“ zusammengefaßt [4]). Hier tritt zugleich die romantische Neigung auf, alles Freudig-Schöne mit den prächtigsten Metallfarben, vor allem mit Gold zu imprägnieren.

Auf die Naturbelebung des Volksliedes stützt sich der Vergleich der Blumen- und Blattknospen mit Äugelein, die sich im Frühling auftun [5]). Es ist bei Parallelen dieser Art stets zu unterscheiden, ob sie dem Bedürfnis rein stilistischer Symbolisierung ihr Dasein verdanken, oder ob sie aus einer wirklichen, unwillkürlich aufstoßenden Kommensurabilität der optischen Eindrücke herauswachsen. Das Vorbild des Volksliedes läßt im vorliegenden Falle an den Charakter eines literarisch übernommenen Redeschmucks denken, jedoch genügt schon eine dem Volksliede fernstehende Wendung wie „das Aug in süßen Düften“ [6]), um erkennen zu lassen, daß wenigstens nebenher auch die malerische Ähnlichkeit wiederum frisch empfunden ist.

Die Intensität der einzelnen Farben gibt der ganzen sommerlichen Landschaft — und eine andere kennt Tiecks Schilderung nicht — einen strahlenden Gesamt-Ton: „Alle Farben sind (im Frühling) neu angeglommen“ [7]). Tieck schrickt nicht davor zurück, auch das Grün von Laub und Gras, dem gegenüber die

---

[1]) I, 293. 2, 334. [2]) 19, 127 u. 10, 265. [3]) 1, 272. Ähnlich 10, 265. (Cf. Fr. Schlegel 8, 125.) [4]) 1, 6. [5]) z. B. 16, 206. [6]) I, 204. [7]) 2. 23.

Blumen doch schon das Prinzip des Farbig-Glänzenden vertreten, mit der stärksten Leuchtkraft zu versehen. Das Grün, das im „Glanz" der Gebüsche, der „Wiesenfarben" „lockt" und „glüht", ist so berauschend, daß der Dichter sich von den Bergen hineinstürzen möchte [1]); es ist wie ein lebendiger Odem, wie ein lieblich Element, das alles froh umfließt [2]). Unter dem Eindruck dieser kräftigwohligen Fülle erreicht die Diktion eine bemerkenswerte Kühnheit. Aufhöhung der Farbe zu Licht läßt die „grünen Pflanzen entglimmen", macht aus den Laubmassen des Waldes ein grünes Feuer, grüne Flammen, die erst von den steigenden Schatten gelöscht werden [3]). Anderseits schafft der quellende Reichtum aufstrebender Bogenlinien die phantasievolle Anschauung: „Tausend Bronnen springen mit grünen Strahlen empor" [4]).

Mit ähnlicher Kraft wie die Fülle des Grüns wirkt auf den Farbensinn Tiecks der klare Äther, „das ruhige Blau der unübersehbaren Wölbung" [5]), die „herrliche Bläue im unergründlichen Meer", wenn sie auch in der Schilderung hinter andern Tönungen des Himmels zurücktritt. Und es ist nur natürlich, wenn es im Lovell von dem blauen Himmel in gleicher Weise wie vom frischen Grün heißt, er erquicke Auge und Seele [6]), denn er hat die Tiefe und den Glanz der transparenten Farbe; er gleicht einem „durchsichtigen Kristall" [7]). Die starke Erregung des ästhetischen Gefühls setzt sich in Beseelung um:

„Wer hat des Himmels Bläue tief genossen,
Den inn'gen Blick aus den azurnen Lüften . . .?" [8])

Es meldet sich die romantische Ahnung von etwas Kosmisch-Geistigem, von Sehnsucht, Liebe: „ein Auge" entsprießt aus dem Äther, wie es auch aus dem Quell und der Blume blickt [9]). Das Wohlige des Blaus scheinen auch die Wolken zu fühlen; sie greifen mit Geisterarmen um sich, „als wenn sie sich behaglich und erfreut dort fühlen könnten" [10]); sie schauen so naseweis

---

[1]) 13, 235 u. 4, 208. [2]) II, 141 ff. [3]) 13, 234; 1, 8; 4, 131; 16, 199. I, 15. [4]) 13, 235. [5]) 6, 41. [6]) 6, 128. [7]) 26, 32. [8]) I, 204. [9]) Ähnliches liegt dem Ätherkultus Hölderlins zugrunde, doch findet der Schwabe mit dem tiefreligiös empfundenen Pantheismus noch wärmere Worte. [10]) 29, 32.

herab, „als ob es da oben noch gemütlicher sein könnte“ als unten auf der Erde[1]). Tieck setzt gerne das reine Weiß der Wolken gegen das volle Blau: den „zerfließenden“ Duft der „ganz dünnen, feinen, schneeweißen“ Wölkchen, die einsame, „schneeweiße“ Wanderin, die „über die Berggipfel hinwegzieht“ [2]). Die ruhige See aber gibt das prächtige Schauspiel noch einmal wieder:

„Da ist das große Meer. Wie unermeßlich!
Wie brennt der Himmel in den Wasserwogen,
Wie treiben Wolken durch den weiten Spiegel“ [3]).

Behält man im Auge, wie stark Tieck auf jede einzelne Farbe reagiert, so erklärt sich die Farbengebung, die er in seinen landschaftlichen Kompositionen verfolgt. Hier setzt jede Lokalfarbe ihre Leuchtkraft energisch durch.

Bezeichnend für diese Manier und das ihr zugrunde liegende ästhetische Empfinden ist ein lyrisches Stück im Zerbino: Die einzelnen Gebilde der Natur rufen den Künstler an und bringen wetteifernd ihre Schönheit zur Geltung. Die Bäume sprechen:

„Wir rühren mit Zweigen
In den Himmel hinein,
Und spüren so eigen
Den glänzenden Schein“.

Die Rosen weisen ihre Röte, die Lilien ihre weißen Sterne; die Büsche wollen die bescheidene Fülle ihres Grün nicht übersehen wissen:

„Was verschmähst du uns?
Alles kann nicht Wald sein,
Alles kann nicht Blume sein,
Muß auch Kinder geben“.

Dann die stolzen Tulpen, die Vergißmeinnicht, die trotz ihrer Kleinheit mit blauem Schein die Augen locken, die Feldblumen, deren goldene Sterne zwischen dem frischgrünen Grase glänzen[4]). So ist es in Tiecks Landschaften oft: kein buntes Tüpfchen darf verloren gehen. „Ufergrün und Blumenrot“ werden sorgsam nebeneinander gesetzt[5]), und um noch mehr der bunten Farb-

---

[1]) 22, 45. [2]) 26, 32; 22, 45. [3]) 1, 131. [4]) 10, 257 ff.
[5]) 13, 233.

fleckchen zu haben, läßt der Kleinmaler das Bild der Blumen, auf deren frische Farbe die Sonne scheint, noch einmal im Wasser erscheinen:

> „Wie die Blumen auf der Heide,
> Wenn sie mit beglänztem Kleide
> Ungewiß im Strome spiegeln“ [1]);

„helle in der Welle“ sehen sich die Vergißmeinnicht [2]). Unten im Wasser aber huscht das „goldene“ Fischlein und spritzt Tropfen Glanz gegen die Sonne[3]). Einheitliche Bildwirkung ist einer Technik, die so sehr dazu neigt, die einzelnen Farben gleichwertig nebeneinander zu setzen, naturgemäß in den meisten Fällen versagt.

Allerdings gelingt noch dem alternden Dichter ein Entwurf, der trotz der Buntheit seines Kolorits glaubhaft wirkt, weil das Motiv offenbar wirklich einmal geschaut worden ist. „Ein Nebel lag auf der Landschaft, der sich aber hob und dem Lichte Platz machte. . . . Der Nebel zog wie Schiffe über das Meer, und wirkliche Schiffe fuhren vorüber, und die weißen Segel flimmerten blendend im Sonnenglanze . . . Die See spielte mit gekräuselten Wellen, und alle Farben tanzten in der Flut empor und tauchten unter- und ineinander: vorn ein dunkles Blau, dann Grün, das immer lichter wallte, dazwischen Rot und Violett, Gold und Azur, und in der Ferne weit, weit hinab ein zerflossener Perlenschimmer, der wie ein Lächeln weißer Zähnchen vom letzten Horizont herübergrüßte, von Phoebus' Strahlen geküßt“ [4]).

Sonst faßt Tieck zwar im allgemeinen die Farben mit einem für seine Zeit außergewöhnlich intensiven Empfinden auf; seine Kompositionen jedoch fallen trotz ihres frischen, prächtigen Tones wegen des musivischen Charakters ihrer Technik auseinander. Er hat, wo er selbständig nebeneinanderstehende Farbenwerte geben will, das Mittel noch nicht gefunden, sie zusammenzuschweißen, während er, wie sich unten ergeben wird, bei andersartigen Vorwürfen in einer farbigen Beleuchtung die Lösung findet. Wenn ihm dieser Kunstgriff nicht zu Gebote steht, neigt er immer wieder zu dem Fehler, mit einer Farbe die

---

[1]) 1, 271. [2]) 10, 265. cf. 1, 327. [3]) 1, 402. [4]) 22, 44 f.

andere zu übertrumpfen. Werden in der Sonne Säbel geschwungen, so glänzen sie bis in weite Ferne hinein und leuchten wie Blitze [1]): solche Übertreibungen trägt er nun auch in seine Landschaften, um ihren Ton noch kräftiger zu gestalten. Vor allem sind Edelsteine und blinkende Rüstungen willkommen: weithin strahlen sie in der Sonne [2]). Überhaupt liebt Tieck jede farbige Belebung durch nichtlandschaftliche Elemente. In der grünen Verwirrung des Waldes denkt er sich das hellrote Dach eines Hauses und die reinlich glänzenden Wände, im grünen Grase Schwert, Schild und blanken Helm [3]).

Das dankbarste Mittel zur Vermehrung der Farbenwerte ist die Staffage, die der Dichter, ein Umstand, den er vor dem Maler voraus hat, auch noch bewegen kann. Koloristisch verschmilzt sie vollkommen mit der umgebenden Natur:

> „Ein roter Mund, der Glanz der lichten Augen
> Schaut als die schönste Blumenzier im Grase" [4]).

Bunte Tierstaffage belebt den Garten der Elfen. Zwischen Tulpen, Rosen und Lilien, die in den herrlichsten Farben leuchten, wiegen sich blaue und goldrote Schmetterlinge, hängen in Käfigen aus glänzendem Draht vielfarbige Vögel [5]). Bunt muß auch die Kleidung der Menschen gehalten sein, die in die naive Farbenpracht der romantischen Landschaft hineingemalt werden: „Recht schön grün und blau" liegt das Meer. Da kommt es aus der Ferne wie ein Täubchen, wie ein Schwan, und endlich erkennt man ein Schiff mit purpurroten Decken und anderm prächtigen Schmuck ausstaffiert. Ein Mann in rotem Mantel und silbernem Harnisch, in den Haaren einen Goldring, der durch einen grünen Kranz strahlt, tritt in das Bild. Auf dem grünen Rasen aber weiden weiße Lämmer, rote und grüne Papageien durchfliegen die Luft. [6]) Oder: „Ein Feld prangt in schönen Blumen von frischen und glänzenden Farben, geschmückte Herren ergötzen sich an der Pracht" [7]).

Überhaupt ist die Gewandung der Personen — besonders in den romantisch zeitlosen Dichtungen — von derselben Farben-

---

[1]) 8, 112. [2]) 19, 483. [3]) 4, 77 u. 1, 408. [4]) 1, 112. [5]) 4, 369.
[6]) 19, 301 f. [7]) 16, 304.

freude wie die Landschaft. Es kann uns nicht mehr wundernehmen, daß Purpur und Gold eine große Rolle spielen. Marcebille bittet ihre Roxane:

„Reiche mir mein allerschönstes
Kleid von tiefem, dunklem Purpur,
Darauf glänzend reich von Golde
Eingewirkt die hellen Blumen,
Gib mir auch das Diadem
Von Rubinensteinen funkelnd,
Und die Ohrgehänge, glänzend
Freudentränen gleich, den Schmuck dann
Reich' um Hals und weiße Brust,
Der sich ringelt um die Schultern:
So will ich zu meinem Vater,
Wie die Kriegesgöttin blutig,
. . . Wie der rothe Morgen purpurn,
. . . Wie die Rose auf den Fluren,
Wenn sie sich im Taue badet
Und auf Blättern Perlen funkeln,
. . . Wie die Liebe will ich wandeln,
Brennend, so wie der Karfunkel" [1]).

Bezeichnend sind die Mittel, durch die Tieck den Purpur betont: Blut, Morgenrot, Rose und Karfunkel sind ihm die vornehmsten Erscheinungsformen dieser Farbe.

Als Träger strahlender Rüstungen, deren Glanz mit kräftigen roten und grünen Tönen zusammenwirkt, sind Ritter natürlich gerne gesehen[2]). Auch die tiefe Farbe vollen Frauenhaares steht neben dem schimmernden Metall: in dunkeln Locken liegt der blanke Helm" [3]). Ein ähnliches Motiv wird dadurch noch interessanter, daß der Erzähler es im Vorbeigehen mitnimmt und so zu erkennen gibt, wie sich ihm auch Themen, die er nur streift, bildmäßig gestalten. Er spricht von einer Jungfrau, „deren grüner Kranz in den brandroten Haaren sie deutlich als Braut ankündigte" [4]).

Sonst ist es bei Frauen meist das Weiß der Haut, das zu der vollen Farbe der Gewandung in Gegensatz tritt. Mar-

---

[1]) 1, 312. cf. 6, 240 u. 4, 141. [2]) 19, 301 f. u. 481. [3]) 1, 27.
[4]) 17, 265.

morne Fülle quillt aus purpurnem Mieder, grüner Atlas umrahmt die weißen Schultern, den weißen Busen.[1]) Etwas Phantastisches gibt Fortuna [2]) und der Romanze [3]) ein blauer Schleier. Blondlockig fliegt die eine durch den Tann, auf weißem Zelter jagt die andere: die weiße Brust schmückt das wehende Gespinst. In dem heißen „Hochzeitsliede" berauscht sich der Dichter an der Vorstellung:

„Rosen, Lilien sind gestreuet
Auf den wundersüßen Leib" [4]).

Auch die Blumen gewinnen bei ihrer Vermählung mit Frauenschönheit:

„Rosen, duftende Narzissen,
Alle Blumen schöner prangen,
Wenn sie ihren Busen küssen
Oder in den Locken hangen" [5]).

Auf eine ganz zarte Nuance reduziert, ergibt der koloristische Gegensatz zwischen Blüte und Leib ein Farbenspiel, dessen Herstellung und bewußter Genuß ein fast bis zur Raffiniertheit verfeinertes Empfinden voraussetzt. Dies ist der Fall, wenn der Galleriebesucher ein allerdings nur vermeintliches Gemälde, auf dem ein Mädchen eine Rose an die Lippen führt, mit den Worten lobt: „Wie sanft und zart die Röte beider ineinander leuchtet und doch so sicher getrennt ist"[6]).

Der rote Mund ist ein äußerst gerne herausgearbeitetes Moment der Personenschilderung; denn auch auf die Gesichter überträgt Tieck seine Technik, kräftige Farben nebeneinander zu setzen. Wiederum werden die stärksten Vergleiche herangezogen. Wie brennende Rubinen [7]) sehen die Lippen aus, wenn nicht gar des Steines Flammen gegen ihre Röte matt und bleich erscheinen [8]). Tieck scheint die Kraft dieses schon in der älteren Literatur, vor allem aber bei ihm selbst stark abgegriffenen Vergleiches auffrischen zu wollen, wenn er schreibt: „Seht, wie dem Flegel die rubinroten Lippen so himmlisch zu Gesichte stehn, als hätte er sie eigen beim Juwelier dazu bestellt"[9]). Den Ver-

---

[1]) 18, 318 u. 333; 16, 67. [2]) 3, 131. [3]) 1, 18. [4]) III, 92. [5]) II, 63. [6]) 17, 4. [7]) 1, 306 u. 365. [8]) 24, 88. [9]) 3, 84.

gleich der Lippen mit Rosen sucht der Hymnus eines begeisterten Liebhabers zu beleben. „Wenn der Dichter sagt, daß Amorinen auf diesen rotglühenden Rosen scherzen . . ., wenn dieses holdselige Lächeln mit Rosenknospen verglichen wird, die sich auftun, wenn der Strahl des Morgens sie küssend erschließt, so ist dies alles nur allgemein, flach, ein mattes Gemälde“ [1]). Daß an Tieck das reizvolle Nebeneinander der roten Lippen und weißen Zähne nicht verloren geht, ist selbstverständlich.

„Das Kindlein lacht die Blüten an
Aus rotem Mund mit weißem Zahn“ [2]).

Die Pikanterie des Gegensatzes wird kräftig betont:

„Wie sie in leichtem Gespräch die vollen Lippen
Holdselig lächelnd öffnet,
Sprühen blitzend durch das Korallenrot die Lichter der Perlenzähnchen“ [3]).

Oder in anderer Wendung:

„Noch einmal laß das Wort von süßen Lippen
Auf Rubinstraßen durch das Tor
Von Perlen gehn“ [4]).

Außer dem Munde dient der farbigen Belebung des Gesichts vor allem das Auge, das ebenso wie die Lippen der altüberkommenen Manier nach durch Edelsteinvergleiche geschildert wird. Auch an Sterne, an lichte Bronnen, an Blumen gemahnt das „göttliche Licht“ der Augen; ein Himmel ist das Antlitz der Geliebten, ihre Augen ewige Sonnen, Liebestauen ihr Blick [5]). Ebenso wie bei den Blumen wird auch bei den Augen der farbige Schmelz „golden“ genannt, ein Beiwort, das dann auf die Lider übergreift [6]).

Derselben Anschauungsweise, die, Farbe und Glanz potenzierend, das Auge als Licht, als Gestirn betrachtet, entspringt der dichterisch schöne Gedanke, den Blick als Lichtstrahl aufzufassen. Wenn ein freier, schöner Sohn des Glücks einen armen Schubjack auch nur mit betrunkenen Augen anblinzelt, so vergoldet er ihn mit dem Glanz seiner Blicke [7]). Im „Hexensabbath“ schlagen die Sylphiden „ihre himmelblauen Augen so entzückt

---

[1]) 19, 277. [2]) 4, 131. [3]) III, 276. [4]) 3, 293. [5]) I, 205. cf. II, 62. [6]) 1, 26. [7]) 3, 87.

auf, daß es von dem klaren Schimmer selbst im Saale leuchtete“[1]). Später erscheint die Idee in der Form des Vergleiches: „ein Strahl ihres leuchtenden Auges streifte an mir vorüber, wie die Morgensonne unter den hohen Bäumen des dichten grünen Waldes auch den kleinen finstern Strauch am Boden auf einen Augenblick erleuchtet“ [2]).

Überhaupt strahlt die höchste Schönheit eine Aureole leuchtender Lebenswonne aus: die Liebe tritt aus dem Wald in die sommerliche Aue

„Wie Sonne durch des Morgens Tor,
Das goldne Haar in Wellen fließend,
Das lichte Aug' die Welt begrüßend,
Das rote Lächeln Wonne streuend,
Des Leibes Glanz rings all erfreuend;
So wie die Augen leuchtend gingen,
Die Blumen an zu blühen fingen,
Das Gras ward grüner, Wonnebeben
Schien Stein und Felsen zu beleben.
. . . Wer ist, fragt ich, die dort regiert,
So zart und edel gliedmasiert,
Die Klare, Holde, minniglich?“ [3])

Nicht nur einzelne Worte wie „die Klare“, sondern die ganze zartsonnige Tönung mit ihrer idealen Unanschaulichkeit erinnert an mittelalterliche Vorbilder.

Die Farbe der Haut, zu der nach altem Dichterbrauch die Lilie den Vergleich liefert — einmal ist sogar sie noch „schmutzig“ gegen die Weiße des Fingers [4]) — dient mit ihrer schneeigen Reinheit dazu, Augen und Lippen zu heben, ähnlich wie die Edelsteine auf dem Busen doppelt glänzen. „Selbst ihre Blässe . . . erhöht ihre Schönheit: die braunen Augen blitzen über den bleichen Wangen und unter den dunklen Haaren so mächtiger hervor; und diese wunderbare, fast brennende Röte macht ihr Angesicht zu einem wahrhaft zauberischen Bilde“[5]). Florentine im „Zauberschloß“ hat ein Gesicht von dem reinsten Weiß, Lippen von frischer Röte, rabenschwarzes Haar. Das Weiß der Haut und das Dunkel des Haares bilden in ihrem Gegenspiel den Farbenreiz

---

[1]) 20, 346. [2]) 22, 180. [3]) 4, 141. [4]) II, 62. [5]) 4, 271. cf. II, 62.

des grandiosen Bildes, das sich dem jungen Jäger darbietet, als er auf dem Runenberg durch das Fenster des Saales schaut. „Nackt schritt“ die Riesin „im Saale auf und nieder, und ihre schweren, schwebenden Locken bildeten um sie her ein dunkelwogendes Meer, aus dem wie Marmor die glänzenden Formen des reinen Leibes abwechselnd hervorstrahlten“ [1]. Die Majestät des gewaltigen, schönen Körpers wirkt in den phantastisch-kühnen Vergleichen des Wahnsinnigen nach: „Sehe ich nicht schon Wälder wie schwarze Haare vor mir? Schauen nicht aus dem Bache die blitzenden Augen nach mir her? Schreiten die großen Glieder nicht aus den Bergen auf mich zu?“ [2]) Wir sehen, wie in Tiecks Personenschilderung stets wieder eine bestimmte Manier zum Durchbruch kommt — dieselbe, die wir in der Landschaft feststellten: er arbeitet durch Betonung der einzelnen Farben eine lebhafte Buntheit heraus, die er gerne zu kräftigen Kontrasten steigert.

Noch ungebundener kann er das koloristische Temperament in seinen Zauberphantasien austoben lassen, da diese ihm keine realistische Rücksichtnahme auferlegen. Einen breiten Raum bieten für solche magischen Effekte beispielsweise „Die Elfen“. Hier schwelgt Tieck etwa in der Farbenorgie: „Nach den Tönen der Musik“ — die das Farbenleben entfesselnde und belebende Rolle der Musik wird uns noch zu beschäftigen haben — „verwandelten sich die Bildnisse und glühten in den brennendsten Farben; bald war das Grüne und Blaue wie helles Licht funkelnd, dann sank die Farbe erblassend zurück, der Purpur flammte auf, das Gold entzündete sich“. Wir wissen, welch intensive Farben ihm vorschweben, wenn er fortfährt: „dann schienen die nackten Kinder in den Blumengewinden zu leben und mit den rubinroten Lippen den Atem einzuziehen und auszuhauchen, so daß man abwechselnd den Glanz der weißen Zähnchen wahrnahm, sowie das Aufleuchten der himmelblauen Augen“ [3]. Darauf kommen wir in einen Saal, dessen Wände Tapeten in glühendem Purpur bedecken. Maria will näher hinzutreten, doch ihre Führerin hält sie erschrocken zurück: „Du verbrennst

---

[1]) 4, 224. [2]) 4, 230. [3]) 4, 372 f.

dich . . ., denn alles ist Feuer!"[1]) In der Melusine „glänzt der Saal wie Gold und Edelstein",

„Wo ihm entgegen lacht
Der grün' und rote Schein.
Es war im schönen Zimmer
Von tausend Farben Glanz,
Wie nur ein einziger Schimmer,
Es war ein Kleinod ganz" [2]).

In dem unterirdischen Gewölbe entdeckt Abdallah ein fernes blaues Licht, das grüne Strahlen um sich wirft, in hundert Krümmungen zuckt und mit wechselnden Farben spielt. An den hervorragenden Spitzen des Steingemachs zuckt ein bleicher Schimmer und flutet in grünen Strahlengeweben durcheinander. In der Kluft leuchten dem Jüngling aus dem Felsen „sanfte Schimmer" entgegen. „In mannigfachen Verschränkungen webten und fluteten sie in tausend Farben zusammen, die Strahlen schossen hin und her und leckten die Felsenmauer und rollten sich dann in eine große Flamme"[3]). Der hier angewandte Effekt, die Farben kaleidoskopisch durcheinander quirlen zu lassen, tritt noch deutlicher in einer Beschreibung des Phönix hervor: „Sein Gefieder war purpurn und grün, durch welches sich die glänzendsten goldenen Streifen zogen, auf seinem Haupte bewegte sich ein Diadem von so helleuchtenden kleinen Federn, daß sie wie Edelsteine blitzten. Der Schnabel war rot und die Beine glänzend blau. Wie er sich regte, schimmerten alle Farben durcheinander und das Auge war entzückt"[4]).

Mit Behagen denkt sich Tieck in breit angelegter Schilderung die geheimnisvollen Wirkungen des Zauberkelches im „Pokal" aus. Unter der obligaten Musikbegleitung fahren aus den Fingern des Zauberers, die um den Kelch gleiten, zuckende Funken glänzend und klingend gegen das Gold. Sie folgen, wie auf einen Faden gereiht, in den verschiedensten Farben leuchtend, den Bewegungen des Fingers und drängen sich zu Linien zusammen. Nun scheint es, als wenn der Alte ein wundersames Netz über das leuchtende Gold legte. Einer Bedeckung gleich bleiben die

[1]) 4, 375. [2]) 13, 154. [3]) 8, 142, 139 u. 69. [4]) 4, 377 f. cf. 13, 115 (Melusinens Schweif).

Strahlen liegen, indem sie hin und wieder weben und in sich selber schwanken. Die Musik wird leiser, und das leuchtende Netz zittert wie beängstigt. Es bricht, die Strahlen regnen in den Kelch, und aus den Tropfen erhebt sich eine rötliche Wolke, in der ein heller Punkt umherschwingt. „Da stand das Gebild, und wie ein Auge schaute es plötzlich aus dem Duft, wie goldne Locken floß und ringelte es oben, und alsbald ging ein sanftes Erröten in dem wankenden Schatten auf und ab, und Ferdinand erkannte das lächelnde Gesicht seiner Geliebten, die blauen Augen, die zarten Wangen, den lieblich roten Mund." Immer mehr drängt sich die schöne Bildung aus dem „goldenen Bett" hervor, der „weiße" Hals, die „glänzenden" Schultern, die Brüste, „auf deren Spitze die feinste Rosenknospe mit süß verhüllter Röte schimmerte". Da vernichtet Ferdinands liebendes Ungestüm die holde Erscheinung; nur „eine Rose lag am Fuß des Pokals, aus deren Röte noch das süße Lächeln schien". Verdrießlich öffnet der Alte das Fenster: „das helle Tageslicht brach herein"[1]. An die Stelle der glühenden Zauberfarben tritt die kalte Helle; es ist derselbe Stimmungswechsel wie im „Lovell", wenn nach der magischen Erscheinung Rosalinens die Fenster geöffnet werden: „die Morgenluft brach herein . . ., und wie ein wildes Tier, so fiel nüchterne Empfindung mein Herz an"[2].

Der Tag ist der Feind des glänzenden Zaubers. Wenn „ein goldner Funke ein Feuerwerk anzündet, daß sich alle Räder glühend drehen und alle Sterne in ihren Kreisen funkeln, die Flamme . . . alles in buntflammende Bewegung treibt, daß das trunkene Auge staunend sich ergötzt und den Strudel der wechselnden farbigen Flammen mit Entzücken betrachtet", so nimmt sich diese „wunderliche Stickerei . . . nur auf einem dunkeln Nachtgrunde aus; bei hellem Tageslicht würde sie nüchtern und verlegen mit all ihren Farben kokettieren"[3]. Die Anschaulichkeit, mit der der letzte Satz die öde Gequältheit des Eindruckes wiedergibt, ist bemerkenswert. Übrigens bleibt tausendfarbig strahlendes Feuerwerk ein bevorzugtes Thema der Romantik.

Auf andere Weise erreicht Tieck ein märchenhaft-buntes Spiel der Farben, indem er ein bewegtes Licht auf feste Farb-

---

[1]) 4, 399 ff. [2]) 7, 25. [3]) 5, 336.

träger fallen läßt. Blaubarts Weib betritt mit einer Lampe das verbotene Zimmer. „Die Wand war von bunten, wunderbaren Tapeten bekleidet, die rote Farbe und das Gold darauf schillerten, indem sie die Leuchte vorübertrug"[1]). Der junge Jäger sieht auf dem Runenberge in einen Saal, „der wunderbar verziert von mancherlei Gesteinen und Kristallen in vielfältigen Schimmern funkelte, die sich geheimnisvoll von dem wandelnden Lichte der Riesin durcheinander bewegten". Auch die Tafel, die die Schöne ihm schenkt, gleißt in unheimlich lebendiger Pracht: „zuweilen war, nachdem der Schimmer ihm entgegenspiegelte, der Jüngling schmerzhaft geblendet, dann wieder besänftigten grüne und blaue spielende Scheine sein Auge". Ein Alter warnt den Jäger denn auch vor dem gespenstigen Leben der Steine: „sieh her, wie kalt sie funkeln, welche grausame Blicke sie von sich geben, blutdürstig wie das rote Auge des Tigers"[2]).

Auch duftigere Töne stehen der Phantasie des Märchendichters zu Gebote. Er schildert den Wein von Languedoc, der in Kristallgläsern „so zart schwebt und bebt", und durchsichtige Sylphiden, die sich mit ihren brennenden Lippen an den Rand drängen, um davon zu nippen, während der Saal von den Blicken ihrer aufgeschlagenen himmelblauen Augen leuchtet[3]). Der Wein, der natürlich mit seinem durchsichtigen Gold oder Purpur recht geeignet ist, Tieck zu entzücken, erhält eine zitternde Bewegtheit, deren weiche, fließende Lichter seinen schmelzenden Glanz erhöhen. Ebenso heißt es auch im Sternbald vom Wein: „es regt sich die Welle, ein schimmernden Stern"[4]). Ähnliche libellenhafte Fabelwesen wie jene Sylphiden tanzen in den „Elfen" durch die Glut der Feuertapeten; ihr Körper scheint rötliches Kristall, als ströme das Blut sichtbar hindurch.

Der Vorrat der mysteriösen Lichtwirkungen bei Tieck ist mit den angeführten Beispielen nicht erschöpft. Neben der gleißenden Farbenglut steht auch das kaum geahnte, ersterbende Licht im Dienste des Unheimlichen. Nur zu spärlicher Dämmerung erhellt die unterirdische Sonne ihr Reich, indem sie „seltene

[1]) 9, 166. [2]) 4, 224;4, 239 f. cf. 4, 234 (gelbe Augen des Goldes). [3]) 20, 346. [4]) 16, 234. cf. 17, 90 („lieblich rührende und tiefe Farbe, die ohne Schatten doch wahr, ohne Weiße so blendend und überzeugend ist").

Strahlen“ an das Erz „anflimmern“ läßt — abgelegene Bronnen rieseln dazu eine Totenmelodie und geben somit der beklemmenden Stimmung, die in dem ungewissen Halbdunkel liegt, auch den akustischen Ausdruck[1]. Um den Geist im „Lovell“ fließt ein bleicher Schimmer, matt wie das blaue Licht einer auslöschenden Lampe[2]. Das Motiv, das hier im Vergleich auftritt, wird im „Abdallah“ herangezogen, um bange Nachtstimmung zu erregen. Der Jüngling brütet über den Blättern, die ihm ein Ideal zerstören sollen: „Die Lampe im Zimmer brannte matt und blau und zuckte sterbend um die rote Glut des Dochtes“[3]. Im allgemeinen beherrscht jedoch die phantastische Farbenseligkeit Tiecks gerade das Reich des Zaubers als ihre unbestrittenste Domäne.

Auf den übrigen Gebieten tritt neben die Technik krasser Lokalfarben die einheitliche Tönung durch farbige Beleuchtung. Sie ist das Mittel, eine Stimmung zu prägen, und erzielt eine geschlossenere Bildwirkung, als sie der Freigebigkeit erreichbar ist, die die stärksten Farben in den stärksten Vergleichen neben- und gegeneinander drängt. Die Gestaltungskraft des gereifteren Künstlers reicht allerdings in Ausnahmefällen auch dazu, ohne eine solche farbige Beleuchtung eine Vorstellung herauszuarbeiten, die sich über die Unwirklichkeit jener buntprächtigen Landschaften zu einem einheitlichen Eindruck und einer gewissen Anschaulichkeit erhebt. Dem ruhigeren Blick des Novellisten gelingt z. B. im „15. November“ die Auffassung eines behäbigen holländischen Milieus: „Er saß mit Frau Susanne im hellen Zimmer, indem die großen Glastüren nach dem reinlichen und zierlich geordneten Garten offen standen, wo der Tulpenflor glänzte und Hyazinthen auf andern Beeten leuchteten, indeß eine Nachtigall ihre vollen Töne abwechselnd anschlug, und ein milder Frühlingswind die Düfte nach dem Saale hineinwehte“. Und besser als durch Veilchenaugen und Rubinlippen ist in derselben Novelle eine Frauengestalt lebendig gemacht, deren kräftige Blüte der Gesundheit ihrer Umgebung entspricht: „Glänzt das Mädchen . . . nicht . . . wie eine volle, weiße Hyazinthe?“[4]

---

[1] Ph. 44. [2] 6, 171. [3] 8, 135 f. [4] 19, 127 f.

Im allgemeinen liegt Tieck jedoch diese realistische Treffsicherheit nicht; erst Heine hat dieses Element in feinerer Ausbildung mit der unplastisch-idealistischen Art der Romantik zu vereinigen gewußt. In der Regel hält sich Tieck, wenn er eine einheitliche Stimmung geben will, an Waldesgrün, Abend- bezw. Morgenrot und Mondenschein, die ihm in den „Phantasien" die drei vornehmsten Offenbarungen der Farbe überhaupt darstellen[1]. Er erhebt jeweils eine dieser Beleuchtungen zum herrschenden koloristischen Prinzip, indem er ihre Wirkung sorgfältig ausmalt.

Wenn Tieck die koloristische Einheitlichkeit der Waldbeleuchtung wahrnimmt, so ist dies eine Erkenntnis, aus der die Malerei verhältnismäßig spät die vollen Konsequenzen gezogen hat, die uns dagegen in der Literatur schon früher begegnete. Aber erst bei Tieck erlangt sie größere Wichtigkeit, weil sie hier nicht wie etwa bei E. Chr. v. Kleist vereinzelt auftritt, sondern in dem großen Zusammenhang der romantischen Waldpoesie steht. Diese spricht denn auch immer wieder mit Tieck, dem ersten Sänger der „Waldeinsamkeit", von dem „dämmernd grünen Schatten" des Waldes, von der „grünen, dämmernden Nacht"[2]. Noch deutlicher als in solchen kurzen, formelhaft werdenden Wendungen ist die Auffassung des Waldlichts niedergelegt, wenn es heißt: „Der Glanz (der Sonne) mit Grün schön war gemischt"[3] oder — die Vorliebe für das grüne Licht kommt natürlich auch in den Lauben und Alleen mit ihrem „dunkelnd grünen, poetischen Raum"[4] auf ihre Rechnung — „die dichtverflochtenen Buchengänge, in denen das Licht zum Smaragd verwandelt wird"[5].

Schon in dem letzten Beispiele verleitet, wie es scheint, eine Art Entdeckerfreude den Dichter dazu, das Motiv, das er einem guten Blick verdankt, am Schreibtisch, getrennt von der lebendigen Beobachtung, allzustark herauszuarbeiten. Es ist jedoch schwer und subjektivem Ermessen anheimgestellt, die stets fließende Grenze zwischen dem Wahrnehmungskapital und dem Zuwachs, den die damit wuchernde Gestaltungsfreude hinzuträgt, festzulegen. Sehr nahe liegt jedoch die Annahme einer

---

[1]) Ph. 43 f. [2]) II, 209; 4, 330; 18, 248 u. ö. [3]) 4, 136. [4]) 16, 321; 28, 137. [5]) 4, 78.

unrealistisch-konstruktiven Weiterentwicklung des dem Sonnenlicht angehörenden Motivs bei der Art, wie Tieck auch den Mondschein im Walde mit einem grünen Charakter ausstattet. Mag auch eine zarte Modifikation der mondlichen Helle für ein sehr sensibles Auge wahrnehmbar sein, so macht Tieck doch durch die Massivität, mit der er diese unsagbar feine Tönung vorträgt, seine Beobachtung verdächtig. Er vergröbert z. B.:

„Es äugelt die Nacht in den Buchenwald hinein,
Ein grünes Feuer brennt er grünen Schein“ [1]);

andern Orts redet er von dem „grünen und goldenen Dämmer des Mondschimmers“ [2]); beim Aufgang des Mondes „erglühen die weiten Gänge und werfen seltsam grüne Schatten“ [3]); die Metapher „grüne Nacht“ kehrt auch bei Mondschein wieder [4]). Hier wird in derselben unvorsichtigen Weise eine Beobachtung auf ein ihr nicht zustehendes Gebiet ausgedehnt, wie wenn das Mondlicht gleich dem Sonnenschein das Grün des Laubes selbst noch betonen soll. „Eichen und Buchen standen da in Glanz und helles, funkelndes Grün gekleidet“ [5]). Andere Male ist wenigstens eine Beeinträchtigung der Farbe in dem dämmernden Halblicht nicht vorgesehen. Der Berg steht „grün“ in der leuchtenden Mondnacht [6]), „alle grünen Gebüsche glänzten“, das Schilf läßt seine „grünen Schwerter“ im Mondstrahl blitzen. Vielleicht liegt jedoch in den letzten Fällen eher eine naive Beibehaltung der normalen Erscheinungsform auch unter veränderten Bedingungen vor als eine gewollte Farbwirkung. Auf jeden Fall ist Grün eine Farbe, die Tieck und denen seiner Richtung gerne in die Feder fließt, sowie die „grüne Einsamkeit“ [7]) stets eine Hauptprovinz der Romantik geblieben ist.

Gehen wir weiter auf die malerische Wiedergabe des Waldes ein. Düster blickt der Melancholische in des Frühlings „grünes Gewebe“ [8]); durch das „grüne Gewebe“ des Waldes flimmert der Strahl des Morgens [9]). Ähnlich spricht Runge, wenn sich die Blätter des duftigen Laubdachs schwankend wie Maschen eines Schleiers übereinander schieben, von dem „zarten Weben

---

[1]) 2, 117. [2]) 26, 507. [3]) 13, 154. [4]) 1, 34. [5]) 8, 304. [6]) III, 244.
[7]) 5, 129. [8]) I, 7. [9]) 8, 155.

des jungen Buchenwaldes“ [1]), das wohl dem feinen „Zittern“ des Laubes bei Tieck [2]) gleichzusetzen ist. Dieselbe Anschauung liegt zugrunde, wenn ein holder Knabe dem trüben Wanderer seinen Mißmut verweist:

> „Sieh, wie sich auf mein Gebot die Waldung
> Neu begrünt, wie Glanz und süßes Leben
> Sich auf jedem Zweige schaukelt“ [3]),

oder wenn im Brief der Minne: „von jedem grünen Zweige schaukelnd Liebesgötter hangen“ [4]). Es ist ein lebendiges Schwanken und Schweben des Laubes, das auffallend an die „schaukelnden“ Achtel und Sechzehntel des Wagnerschen Wald-„Webens“ erinnert. Während diese Form des Wortes bei Runge in rein optischem Sinne auftrat, erhält das „Weben“ bei Tieck einmal ganz verschwommen stimmunghafte Bedeutung:

> „Aus den Wolken zieht ein Weben
> Labend über Wälder hin“ [5]);

doch spielt dann auch bei ihm — entsprechend dem Spiel der Blätter — der Strahl des Mondes „wallend und webend“ auf dem Rasen.

Tieck liebt solche kleinen, lautlos umeinander huschenden Lichter, den Sonnenschein, der in den Wald hinein „irrt und funkelt“ [6]), den Mond, der durch zitternde Tannenzweige „flimmert“, ja das schwache Licht der Sterne, „gebrochen“ durch das finstere Laub der Ulmen [7]). Das Auge „freut sich an den Lichtern, die durch das funkelnde Buchenlaub spielen und hin und wieder an den weißen Stämmen zittern“ [8]). Tieck findet für die krausen Figuren der Sonnenfleckchen einen schlagenden Vergleich, der ihn nicht losläßt:

> „Einsamer ward der dichte Hain,
> Gespaltener des Lichtes Schein,
> Der sich in Gattern um uns legte
> Und mit des Luftes Zug bewegte“ [9]).

Noch in späten Novellen tritt der Vergleich auf: „Die letzten Schimmer der Abendröte flimmern hie und dort durch die dicht-

---

[1]) Hinterl. Schriften. Hamburg 1840. 1, 70. [2]) 8, 341 u. ö. [3]) I, 8.
[4]) I, 174. [5]) I, 88. [6]) Ph. 43. [7]) 8, 278. [8]) 22, 195. [9]) 4, 137.

vergatterten Zweige"[1]); „die stillen Bäume säuselten im sanften Winde, an ihren Stämmen glänzte gebrochen und geteilt der Schein der Sonne, und auf das falbe Laub des Bodens fiel der bewegte Schatten der Blätter, der ein Gatter bildete" [2]). Auf eine andere Weise macht Tieck das Bild jener Lichttüpfelchen lebendig, wenn er schreibt: „Der Wald war so dick, daß der Sonnenschein nur immer in kleinen Stückchen herunterfallen konnte"[3]).

„Seltsam", „magisch" wirkt es, wenn der Mond es ist, dessen Licht durch die Zweige bricht[4]); selbst der Sonnenschein hat etwas Geisterhaftes, wenn seine Strahlen rötlich und schwach zwischen die Bäume huschen. „Das frühe Rot arbeitete sich durch den Wald, schlich gebückt und wundersam durch die niedrigen Gesträuche und weckte Gras und Blumen auf" [5]); oder: „ein rätselhafter Wiederschein des Abendrotes stand mitten im dunkeln Walde, und äugelte durch die grüne Finsternis"[6]).

Eine auffallende Beliebtheit des Farbenakkordes Grün-Gold, der die ganze Romantik durchzieht, trägt dazu bei, das Hineinlugen des Lichtes in das Dickicht zu einer gerne ausgemalten Vorstellung zu machen. Es ist dieselbe Harmonie, die Tieck lockt, ob „das rätselvolle Mondlicht in grünen Büschen brennt", oder der Sonnenschein hinein „blitzt und funkelt", „daß das grüne Gras am Boden zu brennen scheint und der wankende Tau mit tausend blendenden Strahlen erbebt" [7]). Den nämlichen Charakter hat das Kolorit der Verse:

> „Nun wandelt das Kind auf grünen Wegen
> Den goldglänzenden Strahlen entgegen" [8])

oder das eines Bildes aus „Lovell", in dem künstliches Licht die Stelle des natürlichen vertritt: „Vor dem Hause goß sich ein goldner Lichtstreif durch das kleine Fenster auf den grünen Rasen" [9]).

Natürlich entgeht Tieck auch das zerspaltene Licht in der Luft nicht, das schräg lagernd die Dämmerung des Waldes teilt.

---

[1]) 24, 109 f. [2]) 28, 418 f. [3]) 9, 230. [4]) 11, 128 u. 14, 154. [5]) 4, 337. cf. 8, 155. [6]) 14, 133. [7]) II, 220. 16, 75. 4, 328. 8, 45 u. 46. [8]) 16, 199. [9]) 6, 264.

Die ruhige Massivität dieser Strahlenbündel könnte man angedeutet sehn, wenn im „Sternbald" die Sonne ihre frühen Strahlen oder im „Oktavian" der Mond seinen Schimmer durch den Wald „senkt"[1]. Jedenfalls finden wir die charakteristische Lage jener Lichtstreifen oft erwähnt: „Der Mond schien schräge durch die Bäume"; „durch einige Lindenbäume warf die Sonne schräge Strahlen in sein Gemach" [2].

Alle hier aufgezählten Lichtwirkungen, die zur Schilderung eines von beleuchtetem Laub überdachten Raumes herangezogen werden, finden sich im Sternbald zu einem echt Tieckschen Waldinnern zusammengefaßt. „Die Sonne flimmerte nur an einzelnen Stellen durch das dichte Grün; . . . die einzelnen zerspaltenen Sonnenstrahlen von oben, die nur das Gesicht und einzelne Teile hell erleuchteten . . ."; auch die „dunkelgrünen Schatten" fehlen nicht [3].

Ein ebenfalls stereotypes Motiv ist der Blick durch das Blattwerk ins Freie. Mit Entzücken beobachtet der junge Maler im Wasserspiegel „das zarte Blau, das zwischen den krausen Figuren (der Wolken) und dem zitternden Laube schwamm" [4]. Ganze Veduten werden durch die Zweige geschaut. Durch das „zitternde Grün blickte ein Strom verstohlen hervor, der bald verschwand und dann wieder schön gekrümmt wie ein weiter See im Sonnenschein glänzte" [5]. Der zarte Klang der Flöte deutet:

„blaue Berge, Wolken,
Lieben Himmel sänftlich an
Wie der letzte leise Grund
Hinter grünen frischen Bäumen" [6].

Hier ist der reizvolle Gegensatz zwischen der plastischen Nähe des farbensatten Laubes und dem verschwimmenden Duft der Ferne zu Bewußtsein und Ausdruck gekommen.

Der Mond, der, durch die Blätter schauend, seine Lichttüpfelchen spielen läßt, wird auch selbst beobachtet, wie seine Scheibe, vom Astwerk umrahmt, groteske Figuren annimmt: er „zittert in wunderbaren Gestalten durch die Bäume" [7];

---

[1]) 16, 151. 1, 34. [2]) 16, 126 u. 20. cf. 8, 46. [3]) 16, 226 f. [4]) 16, 45. [5]) 8, 45. [6]) 10, 291. [7]) 6, 14.

seine „goldglühende Scheibe schaut mit vollem Glanz durch die verschränkten Zweige“ [1]. Symbolisierend schließt Tieck das Gedicht „Ungewisse Hoffnung“:

„Suchen werd' ich; werd' ich finden?
Nach der Ferne Ferne
Treibt das Herz; durch blüh'nde Linden
Lächeln dir die Sterne“ [2].

Außerordentlich fein, wenn nicht spitzfindig, ist die an anderer Stelle niedergelegte koloristische Wertung dieses Themas: „Ein Zweig des Baumes . . . fährt auf und nieder und verdeckt mir bald die Sterne, bald zeigt er sie mir in bläulich-grünem Luftraum“ [3]. Man mag der Realistik des „Blau-Grün“ trauen oder nicht; auf jeden Fall ist es bemerkenswert, wie kräftig Tieck die Grünheit des Lichtes im Laubwerk betont; er gibt ihr einen solchen Nachdruck, daß sie nicht nur bei Nacht an sich wahrnehmbar wird — diese Eigenheit konnten wir oben schon feststellen —, sondern sich sogar mit dem Blau des Himmels zu einer Mischfarbe legiert. —

Verwandt sind mit Themen dieser Art die Bilder, die Staffage in den Wald hineinkomponieren; doch wirken bei der Lösung dieser Aufgabe außer dem Blick durch das Laub auch das Grünlicht- und das Sonnenfleckchenmotiv mit. Besonders reizvoll ist das erstere Mittel, da das grüne Licht zugleich als Gesamt-Tönung ein verbindendes Medium und als ausgesprochene Farbe einen wirkungsvollen Rahmen für die kräftigen Töne der Gewandung abgibt. Drei Beispiele mögen die Gesichtspunkte, die Tieck der Staffage im Walde abgewinnt, vertreten. Auf einigendem grünen Hintergrunde tummelndes Leben: bewegte Gestalten „schimmerten aus dem Grün hervor“ [4]; aus dem für unsere Zwecke schier unerschöpflichen „Sternbald“ ein Beleg für die Kontrastierung des Waldlichtes mit starken Farbtönen der Staffage: „Seht, wie der Purpur des Kleides mit den goldenen Spangen in der grünen Dämmerung schimmert“ [5]; endlich das Spiel der Lichter: „seine Wangen waren mit dem schönsten Rot gefärbt, über das der grüne Waldschatten hin- und herzitterte“ [4]. Bei

---

[1]) 26, 506. [2]) II, 217. [3]) 7, 230. [4]) 28, 291. [5]) 16, 240. cf. 227. [6]) 9, 162.

diesem Übereinander von Rot und Grün muß wieder einmal eine Entscheidung darüber, wie weit gedacht, wie weit geschaut, unversucht bleiben.

Es ist ersichtlich, welche koloristischen Reize für Tiecks Auge die in seinen Dichtungen so häufig auftauchenden und später hauptsächlich von Eichendorff wieder aufgenommenen Bilder besitzen, auf denen glänzende Gestalten und ganze Kavalkaden durch das Grün ziehen. Durch den Wald jagt die Romanze, eine schöne Frau auf weißem Zelter, durch den Wald fliegt Fortuna, ein süßes Gebild, und ringsum erglänzen die Tannen, brausen die Eichen in Entzückung [1]. Zur Zeit der Minne und der Abenteuer sah man

„Jungfraun auf den weißen Zeltern
Durch grüne Haine traben, Falken führend" [2];

ja die Minne selbst tritt aus dem Wald:

„Und aus dem grünen Waldesraum
Erglänzt ein leuchtend goldner Saum,
Von Purpurkleidern, die erbeben
In Gluth, wie sich die Glieder heben" [3].

Oder eine ganze Reiterschar blitzt durch den Wald; bunter Kriegspomp taucht aus dem Dunkel; voran wieder eine jener schönen Amazonen, die als Lieblingsfiguren in Tiecks Phantasie aufzufassen sind:

„Reiter streifen glänzend durchs Gebüsch,
Und bunte Fahnen fliegen durch das Grün,
Und Federbüsche wanken, gold'ne Rüstung.
Voran stürzt auf dem weißen Zelter flüchtig
Ein strahlend Frauenbild so wunderbar
Mit Spieß und Helm und Harnisch golden glänzend" [4].

Im Zimmer erhält das Licht ebenso wie im Waldinnern eine kräftig farbige Nuance, die es mehr betont als dämpft. Oft wird eine anheimelnde Raumstimmung durch ein Licht erreicht, wie es durch Baumkronen oder durch Ranken, die das Fenster umspinnen, ins Zimmer fällt. Es ergeben sich daraus dieselben koloristischen Bedingungen, wie sie im Walde vorliegen: Die

---

[1] 1, 18 u. 3, 131. [2] 5, 528. [3] 4, 141. [4] 1, 408.

Sonnenstrahlen fallen schräg herein und eine „kühle, grüne Dämmerung webt durch das Zimmer“[1]. Wir verstehen auf Grund dieser Analogie, welchen malerischen Reiz für Tieck der Akt hat, den er in ein solches Interieur hineinstellt: „und sie stand nun nackt . . . vor mir in der grünen Dämmerung, die mediceische Venus, indem vor dem Fenster das grüne Weinlaub zitterte und einen Flimmerschein durch das Gemach warf“[2].

In anderer Farbe ist die Dämmerung getönt, die im „Lovell“ einen Raum auf feinen Musikgenuß stimmt. „Ich mußte ihm mehrere Sachen auf dem Fortepiano spielen, der Abend goß durch die roten Vorhänge ein romantisches Licht um uns her; die Töne zerschmolzen im Zimmer in leisen Akzenten“ [3]. Unheimlich wirkt derselbe Effekt im „Abdallah“: „Der Mond schien blutig durch die purpurnen Vorhänge auf den Boden“ [4]. In der Vorbereitung der üppigen Zauber des Pokals kommt die Ausstattung des Raumes dem getönten Licht zur Hilfe: „Ein großes Zimmer umfing sie, das mit rotem Damast ausgeschlagen war, den goldne Leisten umfaßten. Die Sessel waren von dem nämlichen Zeuge, und durch rote, schwerseidene Vorhänge, welche niedergelassen waren, schimmerte ein purpurnes Licht“[5]. — Ein Jahr vorher hatte Goethe in der „Farbenlehre“ auf die psychologische Wirkung eines einfarbig gehaltenen Zimmers hingewiesen und den Anspruch eines geistreichen Franzosen wiedergegeben, dessen Gesprächston sich mit der Farbe der Möbel änderte. —

Irgend eine Voraussetzung sichert sich Tieck demnach stets, die ihm gestattet, ein reizvolles Halbdunkel herzustellen. Wo er weder Laubwerk noch Vorhänge benutzt, um die breite Helle abzublenden und in bestimmtem Sinne zu modifizieren, hat das Licht selbst einen in romantischem Sinne malerischen Charakter und weckt auf diese Weise die zarte Stimmung des Bildchens: „wie die Sonne so schön über die Berge dort unterging und es rot und dämmerig in der Stube wurde“[6].

Für das schlichte Werktagslicht eines hellen Zimmers fehlt dem Romantiker Tieck eben das Auge. Ein Interieur jedoch

[1] 9, 206. 16, 251. 16, 20. [2] 6, 308. [3] 6, 94. [4] 8, 238. [5] 4, 397. [6] 24, 70.

mit den Helldunkel-Problemen eines Rembrandt, soweit dieser mit einer scharf lokalisierten Lichtquelle arbeitet, muß ihn fesseln. So beobachtet Sternbald, wie in der Köhlerhütte, die ihnen Aufnahme geboten hat, das Abendessen bereitet wird: „kein Licht brannte, aber einige Späne, die auf dem Heerde unterhalten wurden, erleuchteten die Hütte . . . Er . . . bewunderte die Wirkung des Lichtes auf die Figuren, . . . er prägte sich die Figuren und Erleuchtung seinem Gedächtnisse ein, um einmal ein solches Gemälde darzustellen“ [1]. Ein anderes Mal sehen die Künstler, wie in einer Eisenhütte nachts gearbeitet wird. „Vom Feuer und dem funkelnden Eisen war die offene Hütte erhellt, die hämmernden Arbeiter, ihre Bewegungen, alles glich bewegten Schatten, die von den hellglühenden Erzklumpen angeschienen wurden“ [2]. Dieses Aufsuchen wirkungsvoller Beleuchtungsbedingungen geschieht später einmal in bewußter Erinnerung an Schalcken, der, ein Schüler von Gerrits Dow und somit Enkelschüler Rembrandts, die Lichteffekte des letzteren eifrig studierte und bis zur Spielerei nachahmte. Seine Werke konnten Tieck sowohl in Berlin wie auch in Dresden bekannt werden. 1841 schreibt der Dichter: „Jetzt zeigte sich ihm ein Bild ganz so, wie viele von Schalcken unsere beifällige Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen: Die Alte neigte den Kopf fragend mit einer Kerze vor , so daß die Flamme des Lichtes nur ihr bleiches, runzelvolles Gesicht beleuchtete“ [3]. Auch sonst hebt sich wie bei Rembrandt und Schalcken vor allem das Gesicht heraus, während das andere geflissentlich ins Dunkel zurückgeschoben wird oder nicht interessiert. So im „Alten vom Berge“: Eduard betrachtet in der Dämmerung die Hütte und sieht das Gesicht, „dessen braune und gelbe Formen vom glimmenden Feuer ungewiß beleuchtet wurden“ [4]. Eine eigenartig abgestimmte Wirkung schwebt Tieck im „Dichterleben“ vor: „Sie rückten ihre Stühle an den flackernden Kamin, und indem die Flamme, die am Tage mit bleichem Schein leuchtete, ihren Glanz auf die beiden entstellten Gesichter warf, die mit ermatteten Augen vor sich hinstarrten, war es, als wenn von der Glut zwei Leichname oder Sterbende noch blasser gefärbt würden“ [5]. In der Tat sind es zwei

[1]) 16, 364. [2]) 16, 357 f. [3]) 26, 506. [4]) 24, 196. [5]) 18, 151.

Sterbende: die Vorläufer Shakespeares, über die der Triumphzug des Großen hinweggeht.

Bereits 1797 tritt dasselbe Thema in einer Form auf, die durch den Kampf zweier Lichtquellen noch weiter kompliziert erscheint. „Golden sah der Mond durch die Baumgipfel herab, und ein heiliges Feuer brannte auf einem Altar in der Mitte des Platzes. Alle Feen und Geister faßten sich bei den zarten Händen und tanzten umher, indem . . . der Schimmer des Feuers und das Licht des Mondes seltsamlich auf ihren Antlitzen wechselte“[1]. Schon dieses Beispiel zeigt, daß sich die scharf einseitige farbige Beleuchtung nicht auf das Interieur beschränkt; der Mond und mehr noch das Rot der Sonne bringen ähnliche Schlaglichter hervor, die der Künstler dann gerne wiederum auf dem Gesichte spielen läßt: „Jetzt lag das Abendrot auf ihren Wangen“ [2]; „die Sonne sank tiefer und schien dem Alten feurig ins Gesicht“ [3].

Diese Fälle führen uns von selbst auf ein Gebiet des ästhetischen Naturgenusses, das für die Romantik überhaupt und speziell für ihr malerisches Empfinden bezeichnend ist, den Kult des Abend- sowie des Morgenrots und des Mondscheins, d. h. der Beleuchtungen, die schon oben neben dem Wald als die hauptsächlichen Gegenstände Tieckscher Stimmungskunst zu erwähnen waren.

Es ist bezeichnend, wenn im Lovell aufgezählt wird:

> „Das goldne, tiefgesenkte Abendrot,
> Des Mondes zarter Schimmer, der Gesang
> Der Nachtigallen, jede Schönheit gab
> Mir freundlich stillen Gruß“ [4].

Die Reize der Sonne insbesondere sind erschöpft in den Worten:

> „O Sonne mit deiner Morgenröte,
> Mit deinem lieblichen Abendglanze“ [5];

Wiederum folgt sofort der Mond mit seinem „freundlichen Schimmer.“ Wir haben natürlich eine gewisse Primitivität darin zu sehen, wenn Tieck hauptsächlich die auffallendsten Effekte in Betracht zieht und ihnen auch in der Praxis tatsächlich die meiste

---

[1] 9, 207. [2] 16, 58 u. 319. [3] 16, 43. [4] 7, 234. [5] 10, 224.

Arbeit seines Pinsels widmet; doch müssen wir diese Einseitigkeit dem Umstande zugute halten, daß Tieck erst am Anfang der Entwicklung steht, die unserer Literatur eine Naturschilderung nach großen malerischen Gesichtspunkten schenkt.

Um zu verstehen, wie der ganze Farbensinn des Romantikers darauf eingestellt ist, gerade in den erwähnten Phänomenen und hauptsächlich in diesen zu schwelgen, muß man sich vergegenwärtigen, nach welchen Seiten er besonders entwickelt ist. Wenn man bedenkt, wie Tieck sich in die Pracht der vollen Farbe kniet, so begreift man, weshalb er sich an der Symphonie eines Sonnenuntergangs berauscht. Anderseits aber tritt unverkennbar eine zweite, eingangs schon erwähnte Tendenz in Tiecks Farbenempfinden zutage: eine ausgesprochene Vorliebe für alle jene Erscheinungen, die hauchartig und zitternd, flimmernd und huschend, verklingend und bleich das romantisch Ahnungsvolle, geheimnisreich Lebendige vertreten. Dieses Prinzip aber ist es, das Tiecks Mondscheinlandschaften beherrscht, ohne allerdings die Freude an der Fülle des Lichts zu verdrängen. Umgekehrt ist das Verhältnis der beiden koloristischen Tendenzen in den Morgen- und Abendstimmungen, die hinter ihren starken Akzenten jenes Feine, Nervöse zurücktreten, aber wiederum keineswegs verschwinden lassen. Wir müssen uns jedoch, nachdem wir jene kräftige Richtung in Tiecks Farbengebung bereits verfolgt haben, erst noch mit ihrer zweiten, zarten Tendenz vertraut machen, ehe wir den Niederschlag der genannten Naturstimmungen in Tiecks Landschaftskunst betrachten.

Wie unentbehrlich jenes zartlebendige Moment für den Farbensinn des Dichters ist, wird besonders deutlich, wenn es sich gerade bei der Prägung wuchtiger Farbenwerte durchsetzt, letzteren zum Trotz oder zur Ergänzung. Es nimmt den vollen Farben ihre Starrheit, indem es sie wie nervös überschauert. Wenn die Tulpen in brennenden Massen zusammenstehen, so geht der Wind über sie her, und es

„wanken und zucken unzählige Flammen
Und blenden, verwirren den fröhlichen Sinn“ [1]).

---

[1]) 10, 264.

Die Rosen, die „blühend dicht" beieinander hängen, „wanken und zittern" in den heißen Sommerwinden, das ganze Feld „zittert in Wollust"[1]. Auch die Purpurkleider der Minne, die aus dem grünen Waldesdämmer tritt, „erbeben in Glut, wie sich die Glieder heben"[2].

Hierhin gehört es wiederum, wenn der Sonnenschein in den Wald „irrt und funkelt"[3], indem die gleichmäßige, für Tieck langweilige Wucht seiner Lichtfülle in tausend zuckende Scheine aufgeteilt wird. Ähnlich sind Zweck und Mittel in der Schilderung: „Ein gelber schräger Sonnenstrahl schimmerte gebrochen durch die fernen Zedern und erglühte durch die Zweige wie Flammenstreifen auf dem grünen Berg, die im Rauschen des Waldes funkelnd auf- und niederzuckten"[4]. Anderseits sorgt der Nebel dafür, die massive Kraft der Sonne zu brechen, dem romantischen Empfinden anzupassen. Schon an sich liebt Tieck die Wolken, die grau um die Baumkronen „flattern"[5] — auch hier Auflösung der Ruhe in hastiges Durcheinander, — den Nebel, der sich um die Berge wickelt und Wolken und Felsen zu einem „verworrenen Haufen" zusammenballt[6]. Doch noch mehr entspricht es seiner aufgeregten Manier, wenn in die „dämmernde Verwirrung" die Sonne strahlt. „Matte Schimmer", die sich „im Dunste bewegen"[7], muten noch verhältnismäßig einfach an; denn in andern Fällen „zucken hundertfarbige Schimmer durch den Nebel und flimmern in mannigfaltigen Regenbogen"[8], „flimmert" der Nebel „in tausend blendenden Sternen, von einem Sonnenstrahl durchbrochen"[9]. Hier wirkt dieselbe Freude an nervös quirlendem Getümmel, die in den magischen Brillanteffekten die „Schimmer durcheinanderzucken" läßt. Verwandt ist übrigens mit den eben angezogenen Landschaftsmotiven das Zauberphänomen beim Auszuge der Elfen, die von flatternden Lichtern und weißen Nebeln begleitet werden[10].

Wenn nun weder Dunst noch Nebel vorhanden ist, der die Sonne in blitzende Pünktchen und Strahlen bricht, so müssen wandernde Wolken verhüten, daß die Lichtfülle zu breit und schwer wird, und sie in flüchtige Wellen auflösen, die über die

---

[1]) 2, 273 f. [2]) 4, 141. [3]) Ph. 43 (s. o.) [4]) 8, 46. cf. 45. [5]) 14, 133. [6]) 6, 126. [7]) 16, 73. [8]) 6, 126 f. [9]) 8, 47. [10]) 4, 391.

Landschaft hingleiten. „Die Wolken zogen unten am Horizont durch den blauen Himmel, die Wiederscheine und die Schatten streckten sich auf den Wiesen aus und wechselten mit ihren Farben“[1]. Oder: „Eine heilige Ruhe schwebte mit leisem Fittich über die Gegend, hundert neue Schönheiten gossen sich aus, wenn sich der Schatten vor den Wald hin ausstreckte und die Berge höher hinanlief, über das weite Gefilde lagen Dunkel und Sonnenschein freundlich zusammen und wechselten und spielten durcheinander“ [2].

Geheimnisvoller sind diese huschenden Lichtwellen natürlich noch, wenn es sich nicht um die Sonne handelt, deren starke Leuchtkraft erst durch die unruhige Bewegung paralysiert werden muß, sondern wenn etwa der Mond „einen freundlichen Schein über den Strom jagt“ [3] oder eine Fackel die flackernde Unruhe ihres Lichtes den beschienenen Gegenständen mitzuteilen scheint: „Jetzt kamen sie (mit Fackeln) in einen Orangenhain, und die goldenen Früchte funkelten zitternd und schwankend in dem dunkelgrünen Gehölz, indem sie vorbeiritten“ [4]. Ins Gigantische vergrößert bietet sich dieselbe Impression im „grünen Bande“, wo Friedrichs Burg in lichter Lohe steht: „Der Burggraben glühte in dem Wiederschein, alle Wälder und Berge wankten hin und her im zitternden Flammenglanze“ [5].

Ein weiteres Mittel, um die Wucht der Sonne zu mindern, ist ihre Herabdämpfung zu einem weißlich dünnen Licht. Eine Gewitterlandschaft im „Lovell“: „Wie fliehende Heere jagen Wolken Wolken, und die Sonne flimmerte bleich auf fernen Inseln, die ganz weit weg wie goldne Kinderjahre in der Sturmfinsternis dastehen“ [6]. Dieses Bild steht übrigens in einem Zusammenhang, der in interessanter Weise dartut, wie sich eine Vorstellung in der Phantasie behauptet und in leicht variierten Versionen immer wieder an die Oberfläche kommt. Stets heben sich, wenn wir dem fraglichen Motiv in seinen verschiedenen Fassungen nachgehen, die Eilande wie Gefilde der Seligen als freundlicher Durakkord von der Mollstimmung ihrer Umgebung ab. So zweimal in den „Phantasien“, das erstemal freilich in

---

[1] 16, 273. [2] 8, 46. [3] 8, 81. [4] 24, 110. [5] 8, 295. [6] 6, 226.

dem von Wackenroder herrührenden Aufsatze „Die Wunder der Tonkunst"; doch will diese fremde Urheberschaft bei Aufzeichnungen, die auf Gespräche mit Tieck zurückgehen und von ihm auch überarbeitet sind, nicht viel besagen. „Und bald", heißt es dort, „ist die Tonkunst nur ganz ein Bild unseres Lebens, . . . eine kleine fröhliche grüne Insel, mit Sonnenschein, mit Sang und Klang, — die auf dem dunkeln, unergründlichen Ozean schwimmt" [1]). Ebenfalls in Beziehung auf die Musik lesen wir dann in der Tieckschen Abhandlung „Die Töne": „Was könne staunenswürdiger sein, als daß sich der dürren Gegenwart zum Trotz ein neues Land, eine paradiesische Gegend über unsern Häuptern ausspannt, mit Blumen und herrlichen Bäumen und goldenen Springbrunnen? Wie im stürmenden Ozean eine selige Insel" [2]) usw. Vielleicht läßt sich ferner hierher stellen, was im Oktavian die Romanze von der Begeisterung singt:

„Phantasie im goldnen Meere
Wirft, wo sie nur kann, den Anker
Und aus grünen Wogen steigen
Blumenvolle Wunderlande" [3]).

Sicher aber finden wir den Vorwurf schon im „Lovell", wo er zuerst auftauchte, mit einem andern verschmolzen, der, wie wir noch erkennen werden, Tieck in ähnlicher Weise wie die Insel im Meer des öfteren beschäftigt hat: die bestrahlten Bergkuppen, die über Dunst und Dämmer leuchtend hervorragen: „golden stehn die Spitzen der Hügel da, wie elysäische Inseln in einem trüben Ozean" [4]). Als bemerkenswert sei hinzugefügt, daß sich bei Eichendorff dasselbe Doppelbild findet:

„Die glühenden Berge ragen
Wie Inseln aus weitem, dämmerndem Meer" [5]).

Es ist eine Abschweifung, die wir uns mit dieser Verfolgung eines einzelnen Motivs haben zuschulden kommen lassen; sie war jedoch benötigt durch die Quersprünge künstlerischer Vorstellungsverbindungen, deren lebendige Wechselwirkung glücklicherweise jedes Systems spottet.

---

[1]) Ph. 55. [2]) Ph. 86. [3]) 1, 137. [4]) 6, 164. [5]) „Die Lerche".

Wenn wir uns zu unserem Ausgangspunkt, der Abdämpfung des Sonnenlichtes, zurückwenden, so haben wir neben die Gewitterstimmung mit den fahl beleuchteten Inseln eine Frühlingslandschaft aus dem „Sternbald" zu stellen: „Die Sonne schien blaß und gleichsam blöde auf die warme, dampfende Erde hernieder" [1]. Wir können somit auch hier, übereinstimmend mit dem Resultat, das die Betrachtung der Tieckschen Interieurs ergab, feststellen, daß der Künstler bis auf seltene Ausnahmen, die uns unten beschäftigen werden, die breite, ruhige, klare Helle zu meiden sucht.

Für das ersterbende Licht, das er ihr in den zuletzt behandelten Fällen vorzieht, findet Tieck eine anschauliche Bezeichnung, wenn er von dem „irren Schein" der Sterne spricht, der durch das Fenster dämmert[2]. Dieses Beiwort taucht später besonders bei Eichendorff wieder auf, wo es dann auch auf entsprechende Klangwirkungen übertragen wird.

Am unverkennbarsten verrät sich die Tendenz, geheimnisvolle Schimmer aufzuspüren, wenn Abdallah von seinem nächtlichen Gang mit Omar berichtet: „Der Schein der Nacht flatterte um ihn her und verstellte alle seine bekannten Züge" [3]. Hier malt Tieck in das Dunkel blasse Reflexe von einer gewissen unheimlich regellosen Lebendigkeit hinein und läßt dadurch herausfühlen, was er in der vollständig tiefen Nacht vermissen muß, die alle Farbe negiert. Er ist allerdings dem Dichter der „Hymnen an die Nacht" nicht wesensfremd genug, um nicht die Schönheit der „Weltkönigin" zu empfinden. „Immer sagt der Mensch ‚Heitre Licht', wenn er das Erfreuliche, Glückselige bezeichnen will. O, in dieser Nacht, als ich im Cypressenwäldchen wandelte und dann in der Felsengrotte ruhte, von Dunkel und Finsternis umflossen, wie glücklich, wie selig war ich. Ich sog an der duftenden Blume der Nacht" [4]. Er findet auch ein plastisches Schilderungsmoment für die Dunkelheit. Sie erscheint ihm wie körperlich. Im Dickicht lastet sie wie in schweren Schichten, „liegen die Schatten übereinander" [5]; im abendlichen Walde „wogt und wühlt sich ein blauer Mantel aus den übereinander liegenden Schatten hervor" [6], letzteres übrigens ein Bild, in dem die rhyth-

[1] 16, 200. [2] 8, 117. [3] 8, 24. [4] 19, 268 f. [5] 8, 188. [6] 14, 134.

mischen Schwingungen des Gewandes in ihrem allmählichen Auftauchen gut beobachtet und wiedergegeben sind.

Im allgemeinen verschwindet jedoch die dichterische Verwertung der lichtlosen Dunkelheit vor dem Überschwang der Mondnacht. Diese kommt im Gegensatz zu der toten Finsternis Tiecks koloristischer Manier entgegen, indem sie ihm all jenes fragende, heimliche Leben zuträgt, das er seinen Lichtern und Farben so gerne gibt. Wo ihm der stumme Schatten wie eine Mauer den Blick wehrt, öffnet ihm der Mondschein die „reiche, weite Landschaft, die unter ihm liegt, kenntlich wie ein Rätsel, mit Schatten und Gold umsponnen" [1]. Schon hier mag die Bemerkung Platz finden, daß Tieck in bezug auf den Mondschein Gold und Silber vollständig promiscue gebraucht, wenn auch der warme Ton seiner Schilderung meist das prächtigere Metall bevorzugt. Vor allem aber verleitet ihn seine leicht über das Ziel hinausschießende romantische Art dazu, die stille Feier der Mondnacht in eine bunte Pracht, ein nervöses Gewimmel zu verkehren. Wenn der Mond aufgeht,

„Ist im Garten oft ein seltsamlich Geflimmer [2])
Von tausend und tausend brennenden Farben,
. . . Um alle Blätter brennen Lichter,
. . . Und (ich) blicke mit irrendem Auge
In das blendende Farben- und Glanzgetümmel,
Das sich mir entgegenschüttet" [3]).

Tieck teilt den ruhigen Mondschein in „zauberische Wiederscheine"[4]) auf: es „funkeln Schimmer über See und über Land"[5]). Da somit das Licht in einem leise vibrierenden Tremolo Bewegung und Leben erhält, legt seine allgegenwärtige Fülle den Vergleich mit dem Regen nahe. Als „Strahlenregen" „ergießt es sich" vom Monde[6]), als „Funkenregen" „spielt" es um die Fee Allina, die auf silbernen Wassern ruht[7]). Wenn dagegen Abdallah schwärmt: „Ha! der ruhige See, über den sich der Mondenschimmer so lieblich herabsenkt"[8]), so kommt neben einer sanft segnenden Bewegung, in der vielleicht etwas von romantischer Erosahnung liegt, auch die Gleichmäßigkeit des Lichtes zur Geltung. Dieselben

---

[1]) III, 244. [2]) cf. „Flimmerschein" 11, 128 u. ö. [3]) 10, 253. [4]) 16, 359. [5]) 16, 135. [6]) 16, 281. [7]) 11, 260 f. cf. I, 41. [8]) 8, 4.

Elemente vereinigen sich im „Karl von Berneck" zu dem Ausdruck: „Das schönste Leben sinkt golden aus dem offenen Himmel nieder". Das feine, funkelnde Geflimmer und das ruhige Abwärtssinken des Lichtes genügen jedoch noch nicht, um den drängenden Überschwang des romantischen Mondschein-Empfindens auszudrücken. Noch kräftiger müssen die Rhythmen sein, die ihm gerecht werden sollen, und so heißt es denn an derselben Stelle weiter: „Es schwärmt jauchzend durch die Wipfel hin"[1]).

Hält man hierneben die Ruhe des Lichtes, wie sie sich der nüchternen oder auch einer ebenso innigen, aber weniger temperamentvollen Betrachtungsweise darstellt, so fühlt man heraus, wie stark das überquellende Vollgefühl ist, das sich hier in strömende Bewegung umsetzt. Ebenso ist es natürlich aufzufassen, wenn des Mondes goldnes Licht durch Tal und Wiese und über den Strom „fließt"[2]), wenn die Flur sich mit „Wellen von Schimmern deckt"[3]). Oder die Sternbald-Stelle: „Keine Wolke war am Himmel, es war, als wenn sich ein Meer mit unendlichen goldnen Glanzwogen über Wiese und Wald ausströmte und herüber nach dem Felsen bewegte"[4]). Hier malt Tieck nicht nur die beschienene Landschaft, sondern auch die lichtdurchflossene Luft, die darüber liegt, und nimmt damit eine Idee voraus, zu der sich die Malerei erst viel später und nur auf Grund eines tumultuarischen Umsturzes durchrang: die Idee, nicht nur beleuchteten Gegenstand, sondern auch Licht zu malen. Er sieht die Helle des Äthers, durch den der Mond seine Strahlen gießt: „Der Himmel lacht so frei"[5]); „mond-erhellt, durchsichtig" wölbt er sich „wie ein Kristall"[6]). Also abermals der koloristische Reiz der Transparenz, der auch hier mit dem Gedanken an edles Gestein verknüpft erscheint. Alles in allem genommen ist es nur natürlich, daß sich für eine Auffassung wie die von Tieck vertretene der ganze Anblick einer Mondlandschaft in einen großen, pointilliert gedachten Lichtkomplex auflöst:

„Erd' und Himmel mit Geflimmer
Sich zu einem Glanz verband" [7]). —

[1]) 11, 128. [2]) 7, 59. [3]) 1, 419. [4]) 16, 359. [5]) 1, 419. [6]) 7, 3. [7]) 16, 135.

Es ist eine wohltuende Helle; sie gibt wie Abendrot und Nachtigallengesang „freundlich stillen Gruß“[1]). „Wie der Schein des Mondes“ sind Omars Gedanken über den Ewigen: „sie leuchten auf den Pfad, ohne zu blenden“, sie „verschlingen die Allmacht mit der Lieblichkeit“[2]). Hier nähern wir uns schon einer ruhigeren Betrachtungsweise. Vollends aber kommt die Stille und Milde des Lichtes in einem Prädikate zum Ausdruck, dessen schlichter Realismus der sonstigen nervösen Auffassung des Mondscheins diametral widerspricht. Der Monschein „lag auf allen Bäumen“[3]), „lag auf dem Dache . . . und den Fenstern“[4]). Es ist das Licht, das sich breit und ruhig wie ein Körper aufheftet, so wie sich auch die Sonnenstrahlen in die Kirche hinein „legen“[5]). Im „Zerbino“ ist dieses Moment angedeutet durch die Wendung:

„Wenn . . . der Mondschein sich ausstreckt,
(Ist ein Garten oft ein seltsamlich Geflimmer usw.)“ [6])

Es folgt ein Passus, der oben die Unruhe der Tieckschen Mondlandschaft belegte, sodaß hier der Dualismus in der malerischen Auffassung deutlich zu Tage tritt. Daß der Künstler die feineren Reize jenes ruhig lagernden Lichtes nicht nur malerisch, sondern auch poetisch nachempfindet, zeigt die duftige Belebung: „Der Mondschein schlummerte süß auf dem grünen Rasen“[7]), sowie ein zartes Bildchen, wo sich das stille, weiche Leuchten „wie eine Decke über das Bett des Kindes legt“[8]).

Auf der andern Seite wird das „Ungewisse“ der „dämmernden Strahlen“ stets wieder betont[9]). Wenn vollends ihre Kraft gehemmt ist, so verdecken sie mehr als sie verhüllen; durch schwarze Wolken erhellen sie die Gegend nur mit einer „einschleiernden Dämmerung“[10]).

„Vereinigt“ sich schon in der Abenddämmerung „alles umher zu großen Massen“[11]), so treten aus dem Mondschein die Formen nach ihrer Schattenseite nur als Silhouetten hervor,

[1]) 7, 234. cf. 10, 224. [2]) 8, 37. [3]) 4, 376. [4]) 5, 602. [5]) 16, 66. [6]) 10, 253. cf. Chr. E. v. Kleist: Der Schatten des Abends „streckt sich“ (Sämtl. Werke[4] 1778 S. 67). [7]) 8, 85. [8]) 21, 117. [9]) 8, 304. [10]) 8, 149. [11]) 7, 7.

deren unaufgeteilte Fläche desto bedeutender erscheint. „Wie ein großer Schatten" geht Dürer von Sternbald weg[1]). Ähnlich im Mondsüchtigen: „vor mir stand übermenschlich groß dieselbe . . . Gestalt. Der Mondschein glänzte durch ihre Locken, und ich konnte ihr Gesicht nicht unterscheiden . . . Sie haben auch wohl schon die Erfahrung gemacht, daß, wenn man in der Dämmerung plötzlich erwacht, die Person, die zufällig dasteht, uns riesengroß erscheint"[2]). Die Flächen dagegen, die breit im Mondschein liegen, werden nivelliert, ihre Formen gehen im Meer des Lichtes unter, das über alles gleichmäßig hinwegspült, hell genug, um die Landschaft anzudeuten, doch nicht, um die feineren Linien ihrer Gliederung kenntlich zu machen. „Die ganze Gegend war in eine Masse verschmolzen, und doch waren die verschiedenen Gründe leicht gesondert, mehr angedeutet, als ausgezeichnet"[3]). Oder: „In unkenntlichen Formen, in vielen gesonderten Massen, die der bleiche Schimmer wieder rätselhaft vereinigte, lag das gespaltene Gebirge vor ihnen"[4]). In dieser „magischen Beleuchtung", die die gewohnte Physiognomie einer Landschaft so eigentümlich verwischt, erscheint auch eine bekannte Gegend „fremd und unbekannt"[5]), „kenntlich", lasen wir schon oben, „wie ein Rätsel mit Schatten und Gold umsponnen". Hier verrät der Romantiker, was für ihn den untilgbaren Zauber der Mondnacht ausmacht: neben der vollen Schönheit des Lichtes vor allem das Wunderliche, „Seltsame", das wie ein fremder, fragender Zug über der Erde liegt. Es ist gleichgültig, welche dieser beiden Saiten angeschlagen wird: das Empfinden des Künstlers schwingt beidemale gleich kräftig mit. Der Zauber des Lichts klingt hauptsächlich an in den Zeilen: „Der Mond erhob sich, und nun lag die Landschaft auf beiden Seiten unter ihm in magischem Glanze"[6]). Dasselbe entzückte, feierliche Schauern aber, das wir hier herausfühlen, zittert im Lovell; diesmal aber trägt das Wundersame den Ton. Der Mond geht auf,

„Und rätselhaft steht rings die Gegend
Im Glanz des Abends" [7]).

---

[1]) 16, 129. [2]) 21, 132. [3]) 16, 359. [4]) 4, 220. [5]) 8, 304. [6]) 5, 602. [7]) 7, 59.

„Rätselhaft wundervoll“ sagt alles, was für Tieck die Mondnacht ist, und so nennt er denn die Gefühle in „Romeo und Julia“ „rätselhaft wundervoll, wie volles klares Mondlicht über Feld, Wies' und durch den Wald“[1]. Wie sollte Tieck für die Vermählung tiefster Schönheit und wärmsten Lebens eine bessere Bezeichnung finden? Will doch das Mondlicht uns verkünden, „daß sich Traum und Wahrheit gatten“[2].

Mit naiver Offenherzigkeit verrät der junge Dichter im „Lovell“, wie billig doch eigentlich landschaftliche Stimmungsschönheit in seinem Sinne ist. Eine schlichte Aussicht, deren tiefer liegende, feinere Reize zu entdecken sein Empfinden nicht geschult ist, erhält erst dann künstlerischen Inhalt, wenn sie unter der gehörigen Beleuchtung steht: „Die Gegend umher, die mir im Mondlicht so romantisch vorkam, ist nichts als ein weiter grüner Heideplatz, mit einigen Bäumen, in der Ferne sieht man Wald“[3]. Das Wort „romantisch“ faßt wiederum zusammen, wodurch der Mondschein Tieck bezaubert; es deckt sich genau mit jenem „rätselhaft wundervoll“ und spricht deutlich aus, weshalb nicht ganz zehn Jahre später der unzählig oft glossierte Vers

> „Mondbeglänzte Zaubernacht,
> Die den Sinn gefangen hält“ usw.[4])

mit der Kraft eines geflügelten Wortes durchschlug.

Die Liebe, mit der Tieck den Mondschein behandelt, wirkt sich nun in Einzelschilderungen aus, deren Elemente mit der Zeit stereotyp werden. Bei ihrer Herausbildung gibt hauptsächlich der nervöse Charakter der Tieckschen Mondnacht den Ton an. Ein Springbrunnen „lebt und scherzt im Mondstrahl und wirft bunte Lichter“[5], deren prismatische Farben das Bild beleben; silberne Reflexe zittern geheimnisvoll durcheinander: es „flimmern die Wellen, funkeln die wandernden Quellen“[6]; Johanniswürmchen müssen helfen, die Unruhe der Lichter zu mehren: „wie kleine Sterne schweben sie und spielen fröhlich im weißen Strahl des Mondes“[7]; „in lichten Wolken flogen sie auf, und

---

1) 18, 152. 2) 1, 34. 3) 7, 93. 4) 1, 33. 5) 5, 602. 6) 16, 249. 7) ebd. u. 8, 305.

die tausend leuchtenden Tropfen regneten spielend in die grünen Gebüsche hinein"[1]. „Sieh", hören wir im „Phantasus" Ernst, vom Rausche der Mondnacht ergriffen, „das Flimmern in lauer Luft dieser vergänglichen flüchtigen Leben, die wie Diamanten durch das dunkle Grün der Gebüsche zucken, und bald in zitternden Wolken, bald einzeln schimmernd . . . unsere Rührung wecken, und über uns", fährt er in bewußter Kontrastierung fort, „den Glanz der ewigen Gestirne"[2]. In gleicher Weise erscheinen auch im „Tod des Dichters" die „zitternden Lichter" als Gegensatz zu den „festen Sternen"[3].

Ein dankbares Thema bildet vor allem das beleuchtete Laub, das die breite Fülle des Glanzes in kleine, vom Winde bewegte Reflexe bricht, in „Lichter", die „um alle Blätter brennen"[4]. „Eichen und Buchen standen da in Glanz und helles, funkelndes Grün gekleidet, auf jedem sanftzitternden Blatte schien ein Flämmchen zu brennen und durch die Nacht zu leuchten"[5]; das Schilf „läßt säuselnd seine grünen Schwerter im Mondstrahl blitzen"[6]. Die Birken erscheinen in dem zarten Schimmer noch duftiger; am Abhang des Berges gleichen sie „Wolken . . ., die in den ersten Strahl des Morgens getaucht aufwärts schweben", ihre weißen Stämme aber sehen aus wie „Geister, die ruhig durch die Wolkennacht den Berg ersteigen"[7]. Auch in umgekehrter Form erscheint der letztere Vergleich. Auf Mondesstrahlen schweben die Seelen zweier unglücklich Liebender durch die Nacht. Ein Kind erblickt ihre weißen Gestalten und

„O Mutter! ruft es aus, im blassen Schein
Durchfahren Geister itzt den Hain. —
Die Mutter spricht: sei ruhig, Kind,
In Silberpappeln wühlt der Abendwind" [8].

Etwas ruhiger, als im allgemeinen der Tenor der Tieckschen Mondlandschaft ist, stellen sich andere Motive dar; die Liebe jedoch, mit der die Wirkungen der Beleuchtung ausgemalt werden, sowie die Stärke der Empfindung, die, auf die Beobachtung zurückwirkend, das Licht zu auffallender Intensität steigert,

[1]) 19, 251. [2]) 4, 115. [3]) 19, 252. [4]) 10, 253. [5]) 8, 304. [6]) 8, 82. [7]) 8, 304 f. [8]) 8, 345.

sind auch hier dieselben: Weiden stehen am Bach „im Golde“[1]; ein ganzer Wald, ein Schloß „brennt sanft im schönsten Glanze“[2], „in sanften goldnen Flammen“[3]; „der Brunnen Gold gießt strahlend sich zur Erde“[4] usw.

Zur Erhöhung der Unruhe tragen wiederum die Wolken bei; sie „wechseln buntgefärbt im Glanze wunderlich vom Mond beglänzt“, und mit ihrem Kommen und Gehen „fliehen und wechseln Helle und Schatten“[5]. Manchmal aber tilgen sie den goldnen Schein vollkommen, indem sie „einen schwarzen Schatten über die Ebene jagen“[6]; dann haben sie etwas Täppisch-Boshaftes: sie „löschen mit ihren schwarzen Fingern den Mond und die Sterne aus“[7]. Die Empfindung ist eine ähnliche, wie wenn die Wolken gleich dicken, plumpen Tieren „mit schwerem, unbeholfnem Lauf über die erfrischten Matten ziehn“[8].

Es ist erklärlich, daß der Mond in seinem Aufgang eine besonders liebevolle Schilderung findet. Das erste scheue Leuchten, das das emportauchende Gestirn über die Welt „jagt“[9], hat für den Dichter eben den feinen Reiz wie das leichte Verklingen des „blassen, zitternden Glanzes“[10], mit dem es Abschied nimmt: den Reiz des Flüchtigen, Hauchartigen, dessen Darstellung wir oben als zweite Haupttendenz in Tiecks Farbengebung aufführten. Dazu kommt, daß die prächtige Scheibe, wenn sie zuerst in das Dunkel hinauftaucht, ästhetisch besonders mächtig wirkt, zumal da sie, tief über dem Horizont liegend, schon rein optisch doppelt nah und gewaltig erscheint. Dies ist der Eindruck, den man durchklingen hört, wenn es heißt: der Mond steht dem Betrachtenden „gegenüber“, „leuchtet ihm entgegen“[11]. Ferner ermöglicht sich beim Mondaufgang wiederum wie bei dem Blick aus dem Waldinnern heraus die Zerlegung der Lichtfläche in groteske Figuren: gerne läßt der Dichter den Mond hinter dem Saum baumbestandener Höhen in den Gesichtskreis treten, wie er es überhaupt liebt, die Schattenseite eines Berges mit ihrer dunkeln, massigen Silhouette vor die leichte, leuchtende Kugel zu rücken.

---

[1]) 16, 361. [2]) 16, 84. [3]) 16, 295. [4]) 16, 246. [5]) 4, 336 u. 8, 304. [6]) 11, 128. [7]) 8, 269. [8]) II, 132. [9]) 8, 81. [10]) 8, 292. [11]) 21, 86 u. 5, 602; 16, 295 u. 359.

„Jetzt schwamm der Mond in silbernen Wolken über die Spitze eines fernen Berges herüber“[1]; oder:

> „Hinter den Bergesgipfeln
> Steigt auf der Mond mit seinem goldnen Glanze,
> Er schwebt in den Wipfeln
> Der Bäume“ [2].

Geht der Mond früh am Abend auf, so „färbt er die Dämmerung gelb“[3]; „das Tal glänzte im ersten funkelnd gelben Lichte“[4]. Schwebt er jedoch in die volle Nacht aufwärts, so ist es ein rötliches Licht, das sein Körper in der Nähe des Horizonts ausstrahlt. Daher die Lichtwirkung eines Bildes aus dem „Mondsüchtigen“, das außerdem wiederum das Merkmal eines Tieckschen Mondaufgangs, die den Gesichtskreis abschließende Höhe, aufweist: „Mir gegenüber ein steiler Berg, bis in den Himmel ragend und dort den Horizont abschneidend, dunkelschwarz mit Tannen bedeckt. . . . Da stieg, mir gegenüber, jenseit der schroffen Bergwand erst ein roter Feuerschimmer, dann ein Streifen und allgemach die ganze glühende Scheibe des Vollmonds herüber“[5]. Zu einer mächtigen Wirkung wird diese Röte im Phantasus gesteigert, indem der Vergleich mit dem Feuer bis zur Verwechselung getrieben wird. Friedrich, der das „rote Feuer jenseits des Berges hinaufsprühen“ sieht, ist besorgt, es könne ein Brand im Städtchen entstanden sein. Er eilt hinauf — „die rote Scheibe des Mondes stand ihm groß und leuchtend gegenüber, noch auf den niedern Hügeln schwebend“[6].

Die stille Majestät des Himmelskörpers empfindet Tieck besonders stark, wenn sie gelassen auf das anspruchsvolle Getändel eines Feuerwerks herabschaut. Eben dieser Gegensatz bildet die Impression in einem der Reisegedichte, einer interessanten Studie, die in Rom entstanden ist. Unten müht sich die „lichtsprudelnde Torheit“, oben „scheint vom klaren Himmel der goldne volle Mond“. Eine Glanznummer steigt in die Luft, schnell erlischt der Zunder: „doch voll und glänzend steht die Mondesscheibe“. So die alte Poesie, wenn die tausend flatternden Fünkchen des Augenblicks längst ausgeleuchtet haben[7].

---

[1]) 8, 81. [2]) 1, 418. [3]) 15, 90. [4]) 16, 247. [5]) 21, 86. [6]) 5, 602. [7]) III, 166 f.

Steht der Mond schon am Himmel, wenn es dunkelt, so beobachtet der Künstler das Anschwellen seines Lichtes, so wie er auch die Sterne vom verlegenen Blinzeln zum vollen Glanze aufblühen, „aus dem finstern Dom glänzend hervortreten"[1]) sieht. Mond und Sterne „keimen"[2]) auf: wie lichte Blumen wachsen sie aus dem Grunde des Himmels heraus.

Mit den Stilmitteln, die wir im übrigen zur Wiedergabe des Sternenhimmels angewendet sehen, wird weniger die Herausarbeitung einer bestimmten Nuance malerischen Empfindens als eine rein poëtische Ausschmückung angestrebt. Dennoch hat es für Tieck auch eine gewisse Plastik, wenn die Nacht „aus tausend Augen" blickt[3]) — sind doch umgekehrt die Augen wie Sterne, sieht doch auch das Gold aus „gelben Augen"[4]); — anschaulich ist ebenfalls noch der Vergleich: „Goldene Funken glänzen am Schilde des Himmels"[5]), lediglich literarisch dagegen die Metapher: „Das schwarze Buch der Nacht mit der goldenen Schrift war durch den Himmel aufgeschlagen"[6]). Allerdings erhält auch der Mond an sich Vergleiche rein poetischer Natur — er „trinkt"[7]) aus dem See —, für sein Licht jedoch sucht Tieck, wie wir sahen, weit mehr nach gestaltungskräftigen Pinselstrichen als für den Sternenhimmel, weil es ihn malerisch stärker interessiert. Derselbe Grund erklärt auch die Tatsache, daß der Mondschein den Sternenhimmel fast ganz aus der Nachtschilderung verdrängt. Tieck kann ihn als Medium des Nachtzaubers so wenig entbehren, daß er sozusagen keine Nächte ohne Mondschein kennt. Er setzt ihn auch dann voraus, wenn er ihn nicht erwähnt hat; wir lesen „als der Mondschimmer erblaßte"[8]), ohne darüber unterrichtet worden zu sein, daß der Mond schien. Die Mondnacht ist die Nacht schlechthin.

---

[1]) 23, 37. [2]) 8, 269 u. 1, 393. [3]) 2, 119. [4]) 4, 234. [5]) Nachgel. Schriften 1, 197. Eine Wackenroder-Parallele hierzu führt Koldewey, „Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck" S. 119 an (s. Ph. 53). Wegen der auch hieraus ersichtlichen Gütergemeinschaft Tiecks mit sienem Freunde sei noch eine Wackerrodersche Stelle zitiert: „Gott hatte die lichte, mit Sonne geschmückte Hälfte seines großen Mantels von der Erde hinweggezogen, und mit der andern, schwarzen Hälfte, worin Mond und Sterne gestickt sind, das Gehäuse der Welt umhängt". (Ph. 66). [6]) 8, 135. [7]) 8, 262. [8]) 16, 155.

Mit der nämlichen Selbstverständlichkeit wird die Röte des Himmels beim Kommen und Scheiden der Sonne angenommen; statt „ein jeder Morgen" heißt es „ein jeder rote Morgen"[1]), ohne daß damit Morgenstimmungen einer speziellen Art herausgehoben werden sollen: für Tieck ist eben jeder Morgen rot. Und wenn er mit Ungeduld die „Abendröte" erwartet[2]), so ist hier „Abendröte" synonym mit „Abend" schlechtweg. Demgemäß wird der rote Himmel manchmal nur wie ein fertiger Prospekt in die Szene hineingeschoben; eine kurze Angabe in der Art einer szenischen Anmerkung muß alle die Vorstellungen auslösen, die dem Autor und seinem Leser auf Grund häufiger Ausmalung geläufig sind. „Es war gegen Abend, als ich in die Nähe der Stadt kam, die Sonne ging sehr schön unter"[3]) oder: „die Sonne mit ihrer Morgenröte ging schon auf"[4]). Soll uns der mächtige Empfindungsgehalt erkenntlich werden, der ursprünglich hinter diesen allmählich zur Formel werdenden skizzenhaften Pinselstrichen steht, so müssen wir uns die Überschwänglichkeit der ausführlicher vorgetragenen Schilderungen vergegenwärtigen, denen sich der Dichter — hauptsächlich in seinen Jugendwerken — nur selten entzieht.

Gurlitt, der über die Naturmalerei im „Sternbald" ein strenges Urteil fällt, glaubt überall durchzufühlen, „daß der Dichter sich sein Lebtag hütete, sich ins Grüne zu setzen aus Furcht vor Grasflecken, Schnupfen und Ameisen, und daß er das Morgenrot nur als eine verspätete Wiederholung des Abendrots beim Heimweg vom Thé dansant kennen gelernt hatte"[5]). In der Tat darf gerade die Behandlung der genannten Himmelserscheinungen für Tiecks gesamte Naturschilderung als typisch gelten. Wie man der letzteren im allgemeinen den Vorwurf der Künstlichkeit nicht immer ersparen kann, so sind gewiß auch manche seiner Morgen- und Abendrot-Bilder nicht im Anblick der Natur, sondern des Schreibtisches empfangen und geboren worden und nehmen sich infolgedessen aus wie alte Kulissen, die durch oftmalige mechanische Übermalung vergrößert sind; doch häufig — und dies ist ebenfalls für das ganze Naturgefühl

---

[1]) 5, 368. [2]) 6, 303. cf. 131. [3]) 6, 188. [4]) 9, 326. [5]) Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts S. 202.

des Dichters charakteristisch — bricht dann in einem Worte das echte, warme Empfinden des Künstlers durch. Es hört sich verdächtig nach einem modischen Tribut an die Sentimentalität an, wenn eine Gesellschaft aufsteht, „um von dem nächsten Hügel den schönen Untergang der Sonne zu genießen", doch sofort klingt wieder die volle Seele durch: „Auch ein Märchen, . . . so wie der Frühling und die Pracht der Blumen, es blüht auf in aller Fülle und Herrlichkeit"[1]). Es ist bezeichnend, wie oft Tieck seine Personen an eine bewußte, gewollte Bewunderung des Phänomens heranführt. „Auch veranstaltet uns der Himmel manchen prächtigen Sonnenuntergang"[2]) schreibt Wilmont, als handele es sich um ein regelmäßiges und doch stets wieder pflichteifrig bewundertes Feuerwerk. Adalbert im „grünen Band" „steht an eine Buche gelehnt, das Wolkenspiel im Abendrot zu betrachten"[3]), Sternbald ist „beschäftigt, die Pracht des Morgens zu beschauen"[4]), die jungen Künstler, die im Abendrot vor Rom ankommen, steigen aus dem Wagen, „um den erhabenen Anblick zu genießen"[5]).

Und in der Tat ist für den Dichter der purpurne Äther so schön, daß die gewaltigsten Erscheinungen der Natur vor ihm verblassen:

„Schön ist's, wie Berge auf zum Himmel steigen,
Wie sich der Strom im ewigen Leben reget,
Der laute Sturm mit seinen Flügeln schläget,
Der grüne Wald mit seinem dunkeln Schweigen.
Noch schöner, wenn sich rothe Flammen zeigen,
Der Sonnenkranz im Schimmer sich beweget,
Roth-brennend auf den Meeresspiegel leget,
Glühwolken sich zu seinen Füßen beugen"[7]).

Sogar der Pedant weiß zu dozieren, es sei „für den denkenden Christen eine große Beruhigung, daß die Sonne bei hellem Wetter mit so vielen gefärbten Strahlen und mannigfaltigen Röten aufgeht, denn es gibt einen hübschen Anblick"[8]).

Alle glühenden Töne seiner Palette trägt Tieck auf, um sich seine Begeisterung vom Herzen zu malen. „Mit Gold und

---

[1]) 4, 113 f. [2]) 6, 4. [3]) 8, 335. [4]) 16, 140. [5]) 16, 404. [6]) 16, 134. [7]) 11, 99. [8]) 26, 524.

Purpur"[1]) färbt die Sonne die Wolken; Morgenrot und lichtes Gold des Himmels „drängen sich immer brennender und leuchten immer höher"[2]); ein „sanfter"[3]), „vielfacher Purpur"[4]) glänzt durch den Himmel, „ergießt sich"[5]) wie ein Meer. Die immer wieder angewandte Mischung von Rot und Gold erhält die Veranschaulichung:

> „Der Himmel funkelt wie ein roter Wein,
> Der lockend im Pokal von Golde schwimmt
> Und Glanz von ihm in seine Röte nimmt" [6]),

oder noch drastischer im Munde eines kleinen Jungen: „Mit einem prophetischen Blick sah ich in das Abendrot, das so appetitlich in unsere Stube hereinschimmerte, denn es sah aus wie eine schöne Weinsuppe von rotem Wein, die in einer vergüldeten Schüssel schwimmt"[7]).

In einer Morgenlandschaft beschränkt sich die Farbengebung einmal auf intensives Hellgold: „es brennt die Luft und Erde — Safrangelb in goldner Lohe"[8]); gegenüber diesem fast gellenden Ton ein anderes Mal ein voller Akkord: „eine mächtige Glut hing über der Stadt"[9]), oder eine schwere, tiefe Tönung: „Jetzt ging die Sonne in dunkelroten Wolken hinter der Stadt unter. . . Ungeheure, kupferrote Wolken, von Violett und dunklem Blau durchzogen, glänzten hinter der untergegangenen Sonne"[10]).

Die trunkene Phantasie des Dichters übertrumpft sich selbst in kühner Belebung:

> „Prächtig mit Rubinen und Sapphiren
> Siehst du dann den Abendhimmel prangen,
> Goldenes Geschmeide um ihn hangen,
> Edelsteine Hals und Nacken zieren,
> Und in holder Glut die schönen Wangen" [11]).

„Auroras Augen glühen aus den Wolken"[12]); oder Königin Sonne winkt ihrem Trabanten:

> „Ich will zu meinem hohen Thron aufsteigen;
> Morgenrot, Diener, leg die güldnen Decken
> Zum Fußtritt durch die lichtazurnen Strecken" [13]);

---

[1]) 16, 154. [2]) 16, 140. [3]) 8, 268. [4]) III, 138. [5]) 8, 51. [6]) 1, 11. [7]) 24, 83. [8]) 1, 220. [9]) 16, 404. [10]) 16, 85. [11]) 16, 134. [12]) 4, 215. [13]) 13, 232.

auf purpurnen Fluten fährt die Sonne mit flammendem Segel empor[1]); sie steigt wie ein junger Held „im goldenen Triumph, gekrönt mit tausend Strahlen", und

> „schwingt, ein Zeichen ihres Siegs,
> Des Morgenrotes flammende Standarte" [2]).

Gesteigert wird der große Zusammenklang brennender Farben durch das Spiel der Wolken:

> „Durch Himmelsplan die roten Wolken ziehn,
> Beglänzet von der Sonne Abendstrahlen,
> Jetzt sieht man sie in hellem Feuer glühn,
> Und wie sie sich ein seltsam Bildnis malen" [3]).

Sie bekommen ihr eigenes Leben, werden zu Händen, die an jedem Finger rote Rosen tragen[4]). Die Morgenröte spielt mit ihnen, entzückt tragen sie den goldnen Saum, sie küssen sich im Taumel der Wonne, sie verneigen sich vor der höchsten Schönheit, schmiegen sich ihr zu Füßen oder segeln über das Meer hinweg wie von ihrer Majestät geschreckt[5]).

Im allgemeinen entspricht es Tiecks lebendiger Art nicht, wenn das Abendrot, der rote Morgen auf den Hügeln oder im vielgrünen Walde „steht"[6]); meist weht eine leise Bewegung durch die purpurnen Massen: echt Tiecksche „ungewisse Wiederscheine fließen nach und nach zusammen, und ein Kranz von Gold, Purpur und Violett flicht sich um die Stirne des Himmels"[7]); „die roten Streifen des Abends wallen durch den Himmel"[8]); vor der aufgehenden Sonne ziehen goldene Streifen herauf, um ihr „den Weg zu bahnen"[9]). Sie machen den Himmel zu einer „Platte buntgestreiften Marmors"[10]); die langen, den Horizont umklammernden Linien aber dünken Tieck ein goldner Fittich, mit dem die Allmacht unermeßlich in die Welt hineinrauscht, „himmelbreite Flügel", „goldnes Gefieder", mit dem sich das Morgenrot „aus der Tiefe emporschwingt" und „den östlichen Horizont umarmt"[11]).

„Tief gesenkt" heißt das Abendrot, wenn es „der göttlichen

[1]) 11, 349. [2]) 11, 350. cf. 1, 313 u. 6, 12. [3]) 1, 10 f. [4]) I, 12. [5]) 13, 231. 1, 220. 9, 161. II, 99. 16, 133. 4, 340. [6]) 14, 132 u. 16, 75. [7]) 8, 47. [8]) 8, 114. [9]) 14, 328. [10]) 7, 25. [11]) 5, 402. 16, 198. 8, 296.

Scheibe dunkel und farbloser nachgleitet"[1]; in die Höhe jedoch strebt der Morgen, schiebt er seine blutroten Massen, schleudert er seine Strahlen: „ein furchtbarer Glanz schwang sich durch den Himmel", kühn „streckt sich" das Rot am Horizont „empor", „wirft seine Flammen höher und höher" und „reckt sein feuriges Schwert, die Feinde zu strafen"[2].

Alles aber, was der glühende Blick der Sonne trifft, „verschmilzt" er in ein Meer von Farbe, „in das sanfteste Rot und Gold"[3]. Ebenso wie beim Mondschein weckt auch hier die alles beherrschende Beleuchtung den Vergleich mit dem Regen: „Und es regnet nieder von dem Äther goldnes Blut"[4], — die folgenden Beispiele und die Analogie des Mondscheins machen es überflüssig, ja unrichtig, diese Worte, wie Pache[5]) mit einem Fragezeichen vorschlägt, als „das Wetterleuchten der Mainacht" zu deuten, — „das Purpurrot füllte den ganzen Himmel und regnete im Westen mit goldnen Srahlen", „in goldnen Strömen nieder"[6].

Gleich dem Mondschein zerflirrt auch das rote Licht in „sprühende", „goldene Funken", in „Schimmer", in „glühende, Lichter", die durch den Himmel „blitzen"[7]. Es „spielen" um Sternbald „die fröhlichen Lichter des Morgens", es „spielt" das Abendrot mit „zuckenden Strahlen"[8]; beim Sonnenaufgang „verbreitet sich ein Regen von Funken weit umher und ergießt sich in Bogen über die Flut"[9]. Liebend „sinkt es auf die Erde nieder"[10] — wiederum wie in der Mondnacht, — und „die ganze Natur spreitet dem Sonnenglanze Netze entgegen, um die funkelnden Schimmer festzuhalten und aufzufangen. Um Schmetterlinge, um Blumen spinnt sich der rote blanke Glanz und bleibt fest, die Traube, die Kirsche werden vom Abendrot befühlt und bespiegelt, und in dem grünen Laube hängen grell die roten Früchte". Die Tulpe ist ein „Mosaik von flimmernden Abendstrahlen, die Früchte saugen den Schein in sich und bewahren ihn fröhlich auf, solange die Zeit es ihnen gönnt. Wie die Bienen

---

[1]) 7, 234. 23, 37. [2]) 4, 340. 7, 17. 16, 4. 10, 347. [3]) 4, 151. [4]) 1, 332. [5]) Naturgefühl und Natursymbolik bei Heinrich Heine. Hamburg und Leipzig 1904. S. 126. Anm. 2. [6]) 1, 332. 9, 207. 16, 43. [7]) 1, 313. 12, 23. 1, 178. [8]) 16, 5 u. 36. [9]) 4, 340. [10]) 4, 154.

den Honig suchen, so wiegen sich Schmetterlinge in den lauen Lüften und stehlen von der Sonne manchen Kuß, bis sie mit Himmelsblau und Purpurrot und goldnen Streifen erglänzen"[1]).

Das Netz wird häufig herangezogen, um eine Farb- oder Klangwirkung als den beherrschenden Stimmungsfaktor zu versinnbildlichen. Wenn hier die Natur nach dem roten Licht hascht, um ihre Geschöpfe damit zu schmücken, so unterliegt der Vergleich einer Verschiebung gegenüber der üblichen Form seiner Anwendung. Diese letztere besteht darin, daß die Natur selbst von dem stimmenden Moment gefangen ist. In diesem Sinne wird das Netzmotiv in einem Gedichte angebracht, wo allerdings seine Belebung, so originell sie ist, den beabsichtigten Eindruck der Naivität verfehlt:

> „Morgenröthe, bist du nach Haus gegangen?
> Ruft das Kind, und streckt die Händ' und weint;
> O komm', ich bin erlöst vom Bangen,
> Du wolltest mich mit goldnen Netzen fangen,
> Du hast es gewiß nicht böse gemeint" [2]).

Ähnlich wirft das Abendrot sein „bleiches, goldenes Netz nach dem Abendstern aus, der seinem Glanze folgt"[3]), oder spinnen in Lovells „seltsam erleuchtetem Gemüt Mondstrahl und Abendrot ihre Gewebe ineinander"[4]). Übrigens kehrt die kühne Lichtwirkung, die hier zugrunde liegt, im „Sternbald" wieder, wo das Spiel des Phantasus sie heraufzaubert: „Abendröte und Mondschein gehen durcheinander"[5]). Beidemal haben wir es mit zwei Beleuchtungsprinzipien zu tun, deren jedes das Ganze unter seine Stimmung zwingen will.

Wir konnten schon feststellen, daß Tieck in der sorgfältigeren malerischen Ausgestaltung des traumhaften Mondnachtzaubers der dichterischen Landschaftskunst neue Münze geprägt hat. Ebenso ist die Morgen- und Abendrotlandschaft von niemandem vorher mit solcher Liebe immer wieder bis ins Kleinste durchgeführt worden, wie von ihm, so sehr Jean Paul hier vorgearbeitet haben mag.

Schon oben sahen wir, wie im Walde das stumm hingezauberte Blutrot etwas Magisches erhält, eine Wirkung, die ihm

---

[1]) Ph. 43 f. [2]) I, 15. [3]) 8, 49. [4]) 7, 10. [5]) 16, 368.

mit dem Mondschein gemein ist. Auch sonst tut der Baum ähnliche Dienste wie in der Mondscheinlandschaft. Scharf schneiden die Silhouetten der Gipfel in das helle Rot hinein:

> „Die Abendwolken über Wälder ziehn
> Und schöner durch die Wipfel glühn“ [1]).

„Der letzte Streif der Abendröte glimmte durch die Fichtenwipfel“ [2]). Und ähnlich wie das Blattwerk den Mondschein in zitternde Reflexe aufteilt, „kräuselt“ es sich in dem „zuckenden“ [3]) Lichte der Sonne; „bebend hängt der rote Schimmer an den Gebüschen“ [4]) und „bewegt sich“ im Wipfel des Baumes [5]). Ebenso ist ein Kornstück gegeben: „Rote Lichter zitterten an den Spitzen der Halme, und der Morgenwind rührte sich darin und machte Wellen“: auch hier zur minutiösen Aufteilung die Bewegung. Mit noch spitzerem Pinsel ist ein anderes Bildchen gemalt:

> „Die Blumen auf der Au
> Frischgebadet in dem Tau
> Ihre Wangen lieblich schminken“,

oder gar: „Der letzte Schimmer der Abendröte glänzte in dem durchsichtigen Moose, das zwischen den Gebäuden hängt“ [6]). Wieder einmal ist die Realistik der Beobachtung durch die voreingenommene Liebe der Ausführung ersetzt.

Doch auch kräftige Akzente fehlen nicht. „Das grüne Gras schien am Boden zu brennen“ [7]). Der Farbenakkord Grün-Rot wird ebenso gerne aufgegriffen, wie Grün-Gold.

> „Die Sonne neigend
> Mit rotem Glanz das grüne Gras will färben“;
> „Es flammt die Glorie der frühen Röthe
> Herab und spielet auf die grüne Au“.

Nach dem Gewitter bricht ein schmaler Strahl durch die Wolken und „wirft einen roten Streif über die grüne Wiese“ [8]). Besonders augenfällig wird derselbe Farbeneffekt dadurch, daß ein grüner Hügel vor den Himmel tritt. „Der Knabe steht vor einer grünen Anhöhe, die ein goldnes Morgenrot beglänzt, durch die grünen Büsche“ — der angedeutete Aufbau begünstigt auch

---

[1]) 16, 210. [2]) 8, 4. [3]) I, 149. [4]) 16, 58. [5]) 28, 8. [6]) 16, 5. 1, 313. 7, 7. [7]) 4, 328. [8]) 1, 382. 2, 50. 6, 164. cf. 4, 353 u. 6, 164.

dieses Motiv — „funkelt freundlich der Flammenschein." Oder: „Der Abendschein schimmert über die grünen Abhänge herüber und streut sanftes Rot auf den gegenüberstehenden Berg"[1]). In jedem einzelnen Falle läßt die ausdrückliche Nennung des Grün gegenüber dem Rot durchblicken, daß vor allem die kräftige Akkordwirkung es ist, die Tieck an diesem Motiv anzieht.

Weiterhin ist zu bemerken, daß die Anbringung des Hügels am Horizont der beim Mondaufgang üblichen Anordnung der Landschaft entspricht. Diese Analogie könnte zur Erklärung dafür dienen, daß auch der Mond einmal über den „grünen" Hügel emporschwebt[2]), gleich als arbeitete der Künstler nicht mit den koloristischen Voraussetzungen der Nacht, sondern des hellen Morgens. Hier läge dann wieder ein Beispiel für die Erscheinung vor, daß ein Motiv über die ihm zukommende Sphäre hinaus weitergreift. Ebenso gut läßt sich das fragliche Mondbild aber auch den schon oben besprochenen Fällen anreihen, die das Grün auch in der Nachtbeleuchtung — vielleicht gedankenlos — beibehalten.

Auch der Baumschlag erhält neue Reize, wenn er die Röte „trinkt"[3]). Der harmonische Gegensatz, der dadurch entsteht, wird von Tieck wiederum ausdrücklich herausgearbeitet und somit als bewußte Impression gekennzeichnet: der „grüne" Hain ist von „goldenem" Feuer angefacht[4]); „die goldenen Wiederscheine flimmerten in den hellgrünen Bäumen". „Ganz in der Ferne", heißt es an der letzteren Stelle weiter, „schimmerten Birken, von der sanften Luft gefächelt"[5]). Es verdient hervorgehoben zu werden, daß der Künstler, wie beim Mondschein, so auch hier ausdrücklich gerade das zarte Laub der Birke von dem feinen Lichterspiel überrieseln läßt.

Ein Motiv für sich bildet es wiederum, wenn nur die Wipfel der Bäume vom ersten oder letzten Blick der Sonne gestreift werden[6]). Dann „hängt" der rosenrote Tag, „hängen goldene Kronen" in den höchsten Zweigen[7]). In dem Worte „hängen"[8]) haben wir eine jener feinen Bedeutungsschattierungen, die sich weniger leicht umschreiben als nachempfinden lassen. Es ist der

[1]) 8, 317 u. 262. cf. 10, 80. [2]) 27, 350. [3]) 1, 313. [4]) 16, 210. [5]) 9, 161. [6]) 16, 307. [7]) 8, 263 u. 10, 73. [8]) cf. 16, 58.

schwere Glanz der vollen Abendsonne, der, betont durch die unbeleuchtete Dämmerung der tieferen Schicht, wie ein physisches Gewicht in den Wipfeln lastet — ein ähnliches Verhältnis von Dunkel und wuchtiger Lichtfülle wie zwischen dem „dunkeln Blau" des Nachthimmels und dem Mond, der „in der Mitte hängt"[1]).

Auch um die Felsenklüfte „hängt" das farbenschwere „Rosenblut"; Tieck läßt gerne ganze Gebirge „in freudenreichem Scheine glühen und flammen"[2]). Vor allem sind es auch hier die Spitzen, deren Beleuchtung sich bei Tieck als stereotypes Bild festgesetzt hat. Es scheint sich mit diesem Motiv gerne — vielleicht auf Grund eines einmal erlebten starken Eindruckes — die Vorstellung runder Gipfelkonturen zu assoziieren. „Wie Feuerkugeln standen ihre (der Berge) Gipfel über dem sinkenden Nebel"; oder: „Nur noch die Wipfel der Bäume wie die runden Bergspitzen waren vom Schein des Abends vergoldet"[3]). Dieselbe Vorstellung runder Kuppen scheint zugrunde zu liegen, wenn Sträucher, die in der Abendsonne stehen, an sonnenbeglänzte Berghäupter erinnern:

„Hinterm Wasser wie flimmende Flammen"

— eine unter dem Zwang lebendigen Schauens entstandene Wortschöpfung[4]) —

„Berggipfel, oben mit Gold beschienen,
Neigen rauschend und ernst die grünen
Gebüsche die blinkenden Häupter zusammen" [5]).

Mit einem verklärenden Schimmer trifft die untergehende Sonne die Wohnstätten der Menschen. Die Burg steht „zaubervoll" in einem roten Flammenschein; in den Städten färbt die Sonne Dächer und Bäume, „wirft ihre roten Strahlen an die Türme und über die Häuser":

„Wie hold das Abendroth den Turm beglänzt,
Und alle Zinnen purpurroth erfunkeln" [6]).

Prächtig ist das Gesamtbild einer Stadt, die sich im Abendschein ausstreckt. Immer wieder drängt dieses Motiv zur Gestaltung[7]),

---

[1]) 2, 37. [2]) 6, 12. cf. z. B. 21, 91. [3]) 6, 127 u. 4, 215 f. [4]) Vgl. 2, 230: Fichten „flimmen" im Mondschein. Mießner, L. T.'s Lyrik S. 80 zitiert „flimmernde Flammen", nimmt also — mit Unrecht — einen Druckfehler an. [5]) 16, 249. [6]) 8, 341. 23, 297. 5, 342. [7]) z. B. 16, 85.

besonders glanzvoll in den „Reisegedichten". Die letzte Höhe, die den Blick auf Florenz wehrte, ist erstiegen:

„unter mir
Das weite, blühende Thal,
Rings die Gebirge,
Die herrliche Stadt
Im Glanz der scheidenden Sonne.
Das Abendroth erglänzt
Im vielfachen Purpur
An den Felsen und die Gebäude
Brennen im Stral
Und hundert Villen
Erglänzen ferner und ferner.
Der Himmel spielt mit Grün und Blau,
Und hüpfende Lichter
Lachen auf dem Strom" [1]).

Auch Elba zeigt sich im Lichte des Abends. Die Schilderungsmomente sind fast dieselben, doch frisch und ursprünglich ist wiederum die warme Empfindung:

„Die Sonne sinkt und über dem Meeresspiegel
Tanzen die bunten Lichter, sich küssend, hin;
In der sanften Glut liegt Elba vor mir.
Wie die Schiffe mit vollen Segeln vorübergleiten,
Wie der stille Flug der Seevögel leuchtet,
Und im Wiederschein die fernen Häuser glänzen,
Frag ich mich" usw.[2])

Bemerkenswert ist, daß Tieck nicht den Vogel als solchen, sondern seinen Flug, gewissermaßen den Strich, den der beleuchtete Punkt beschreibt, als die eigentliche Impression erkennt und einzeichnet; im übrigen ist der goldig beleuchtete Vogelflug ein Motiv, das uns schon in einem früheren Sonett als optisches Symbol für den lichten Ton begegnet[3]).

Es ist auffällig, wenn auch erklärlich, wie viele der glutübergossenen Städtebilder bei Tieck und in der ganzen Romantik überhaupt auf Rom entfallen, und anderseits, wie häufig verhältnismäßig die Fälle sind, in denen die ewige Stadt eben in dieser verklärenden Beleuchtung wie in einer Gloriole erscheint. Lovell eilt, „um die Kuppel der Peterskirche, das Vatikan und die ganze Stadt . . . in Gold und Purpur brennen zu sehn". Ein anderes

---

[1]) III, 138 f. [2]) III, 273. [3]) I, 204 (s. u. S. 108).

Mal sind es wieder Peterskuppel und Vatikan, die „in der letzten Glut brennen“[1]. Vor allem aber die erstere spinnt die Romantik später unermüdlich mit rotem Zauber ein. Es ist ein „erhabener Anblick“, Rom im Glanze des Abends, ein Anblick, den auch die Reisenden im Sternbald andächtig „genießen“[2].

An das Spiel des Lichtes auf dem Wasser, eins der Motive, die sich in den Panoramen von Florenz und Elba wiederholen, tritt Tieck mit liebevoller Schilderungslust heran. Hier bringen Sonne und Mond in gleicher Weise Wirkungen hervor, die wegen der Stärke, der Menge und der Bewegtheit der Reflexe Tiecks malerischen Intentionen entgegenkommen. „Auf den rieselnden Wellen zittert“ der Schein, er „wiegt sich auf jeder Welle“, „rosenrot plätschern die Wogen an das grüne Ufer“[3], — wir kennen die hier hineinspielende Farbenharmonie. Das Netzmotiv wird bei dem bestrahlten Wasser noch dadurch gestützt, daß die Wiederscheine auf den schwankenden Wellen tatsächlich wie Maschen durcheinander weben. „Der Mond ging auf und warf sein goldenes Netz über das Meer hin“. Oder: „Die Scheibe des Mondes stand jetzt mitten über dem See. Ein goldnes Netz lag wundersam auf dem glänzenden Kelch, in dem das blinkende Gewässer schäumte“[4]. Unvergleichlich groß wirkt es, wenn die Sonne das Meer mit ihren Strahlen übergießt: mit Begeisterung geht Tieck an die Wiedergabe dieses mächtigen Schauspiels. Einsam steht ein Mann auf hohem Felsen im Meer und harrt seiner Rettung. „Grauenhaft dehnt sich die Dunkelheit“. Da taucht die Sonne aus den Wogen wie ein Symbol der Erlösung:

„Furchtbar majestätisch
Ergießt aus allen Quellen sich der Strom
Des purpurrothen Glanzes, goldne Schimmer
Entsprühen funkelnd aus der grünen Flut,
Die Wogen klingen bis zum Grund der Tiefe
Geheimen Lobgesang, die Adler ziehn
Aus ihren Nestern übers Meer dahin
Und fliegen mit dem Gruß der Sonn' entgegen“[5].

In „Alla Moddin“ wird die breite, sonnige See durch einen Vergleich gemalt, dem zwar nicht die poetische Kraft, desto mehr

---

[1]) 6, 134 u. 7, 270. [2]) 16, 404. [3]) 11, 351. 8, 261. 8, 49. [4]) 4, 343 f. u. 21, 92. [5]) 5, 402 f.

jedoch die angestrebte Naivität abgeht: „Sieh", hören wir den kleinen Lini zu seinem Vater sagen, „welchen glänzenden Mantel die Sonne auf das Meer deckt, tausend leuchtende kleine Sonnen tauchen aus den nassen Wogen empor"[1]. Ein „goldenes Paradies" dünkt Lovells Geliebte, die, zerstört an Leib und Seele, auf der Brücke steht, der mondbeschienene Tiber. Bald darauf steht der, dessen Opfer sie geworden ist, ebenfalls eine gebrochene Existenz, am Strom, während die Sonne untergeht: „Die roten Wellen winkten mir, der Fluß schien mir ein goldenes Bette"[2]. Das Bild des Lichtes, das unverrückbar wie eine Brücke über dem gleitenden Wasser liegt, erfährt eine anmutige Belebung: „Abdallah . . . betrachtete den Funken, der . . . sich in trüben Streifen in den Wogen spiegelte, hundert Wellen flossen unter ihm hinweg und wollten den tröstenden Schein mit sich hinwegwälzen, aber hartnäckig sprang er wieder von dem Rücken der Woge hinunter, und sie floß weinend und klagend weiter"[3]. Es erinnert hieran, wenn jedes Wölkchen, das unter dem Mond hinwegschlüpft, „etwas von seinem goldenen Glanze stiehlt"[4].

Kehren wir von dem Motiv des beglänzten Wasserspiegels, in dem sich Sonnen- und Mondschein begegnen, zu der Morgen- und Abendlandschaft zurück. Die Staffage wird gemäß ihrem malerischen Zwecke, der farbigen Belebung des Bildes zu dienen, mit reichlichen Reflexen ausgestattet. „Auf Harnisch und Schild erglänzt der Schein" und „fliegt zitternd die Rüstungen auf und ab". „An Hut und Kleid der Reiter glänzen Edelsteine im Schein des Morgens", Atlas- und Seidenkleid glänzen „im Abendschimmer auf dem grünen Rasen"[5].

Nervosität und Feinheit der Reflexe markieren vor allem das erste, schüchterne Morgenlicht und den letzten, verdämmernden Schein des Tages. Wenn „der Tag seine blinzelnden Augen öffnet", so „fliegt" das Morgenrot „über die Ebene"[6]. Die Zartheit des Lichtes setzt sich in ein feines Zittern um. Es scheint „zitternd" auf das Auge des Schlaflosen, „zittert flimmernd durch das Fenster"[7]. Abends wiederum „zucken" die

---

[1]) 11, 279. [2]) 6, 318 u. 7, 310. [3]) 8, 142. [4]) 8, 262. [5]) 1, 11. 8, 281. 16, 140. III, 276. [6]) 8, 274. [7]) 8, 26 u. 155. cf. 8, 51 u. 281.

späten Strahlen, „flimmert der letzte Schein um die Dächer"[1]. Auch die Schatten werden in der Dämmerung mit einer eigenartigen Unruhe ausgestattet. Morgens „erzittert die Nacht in sich selbst"[2], abends „stehen die Schatten mit großen Schritten auf" und „wachsen dichter zusammen"[3].

Wir sehen: der ruhige Prozeß der Dämmerung erhält ein heimliches, nervöses Leben. Der Eifer Tiecks, das zu geben, was ihn interessiert, geht wiederum mit seiner Beobachtung durch. Sein Auge hat einen guten Blick für feine Farben und Lichter; das verleitet ihn, auch dort Reflexe zu sehen, wo keine sind, zitternde Schimmer und huschende Schatten, wo ruhiges Licht und gleichmäßiges Halbdunkel ist.

Ferner schadet seinem Realismus die Überschwänglichkeit der poetischen Affektion, die hohe Wertung des Stimmungsgehaltes, der für ihn in der Morgen- und Abendlandschaft liegt. Diese Wertung wird jedoch, obwohl auch sie umgekehrt unter dem Einfluß der koloristischen Auffassung steht, in einem andern Zusammenhange zu behandeln sein: sie gehört in erster Linie dem zweiten Komplex von Problemen an, der sich bei einer Untersuchung des Tieckschen Farbenempfindens zusammenfassen läßt, und an den diese Arbeit nunmehr heranzutreten hat.

---

2. Abschnitt.

Die Bedeutung der Farbe bei Tieck und ihre Stellung in seinem künstlerischen Gesamtempfinden.

Die vorstehenden Blätter galten dem Versuch, die wichtigeren Bestandteile des Vorstellungskreises aufzuweisen, in dem Tiecks künstlerisches Farbenempfinden sich bewegt. Trotz gewisser primitiver Züge, wie sie den Anfangsstadien einer jeden Entwicklung anhaften, fanden wir einen Farbensinn, der feine Reaktionsfähigkeit mit malerischem Blick vereint und in der Verbindung dieser Eigenschaften über dem durchschnittlichen Niveau der Literatur steht, in die Tieck als Typus einer jungen

---

[1]) 16, 36 u. 6, 155. [2]) 23, 38. cf. 8, 339. [3]) 8, 50 u. 16, 36.

Generation mit einer neuen Art zu sehen und zu fühlen hineintritt. Diese entschiedene koloristische Veranlagung wird für den theoretischen Ästhetiker ein Grund, den Wert der Farbe kräftig zu betonen und ihrem Wesen eine eigenartige Deutung zuteil werden zu lassen. Natürlich wirkt umgekehrt die hohe Einschätzung der Farbe auf die Liebe und Schärfe seiner Beobachtung zurück, doch mußten wir erst die praktischen Resultate der letzteren kennen lernen, ehe wir uns in seine theoretische Stellung hineindenken konnten. Wir haben demnach in den Hauptzügen — Einzelheiten werden nachzutragen sein — die Frage beantwortet: „Wie sieht Tieck die Farbe?“ und kommen nunmehr zu dem weiteren Problem: „Was bedeutet ihm die Farbe?“ Es wird sich von selbst die Frage anschließen, wie er sie den übrigen Arten künstlerischer Sinneswahrnehmung einordnet: diese Frage wird es in der Hauptsache sein, die noch einmal einen Blick auf Tiecks praktisch-psychologische Veranlagung fordert.

Wenn Tieck auch seine Auffassung von der künstlerischen und metaphysischen Bedeutung der Farbe nicht systematisch formuliert hat, finden wir doch in die „Phantasien“ ein dem dithyrambischen Ton des Ganzen angepaßtes Kapitel „Die Farben“ eingefügt, das aus seiner Feder stammt. Dieses und die übrigen in Betracht kommenden Äußerungen in den „Phantasien“ bieten nun freilich dem Leser seiner poetischen Werke nichts Neues, da letztere schon seine Anschauungen im wesentlichen zum Ausdruck bringen. Daß z. B. für Tieck die Farbe künstlerischer Selbstzweck sein kann, besagt eine Stelle aus Zerbino, die wir schon in anderm Zusammenhang anzuführen hatten: die Tulpen „brauchen nichts anders zu bedeuten, als daß in ihnen der Schein von tausend brennenden Farben lacht“[1]. Wenn Tieck dennoch als Dichter, als Philosoph ein Eigentliches, Geistiges in der Farbe sucht, durch dessen Wirken er seine malerische Ergriffenheit erklärt, so rüttelt dies an dem ästhetischen Selbstwert der Farbe nicht. Der Abschnitt über die Farbe in den „Phantasien“ schließt: „Sogar eine einzelne Blume in der Natur, ein einzelnes abgerissenes Blütenblatt kann uns entzücken. Es ist nicht sonderbar, daß wir an der bloßen Farbe ein Wohlgefallen äußern.

---

[1]) 10, 264.

In den abgesonderten Farben sprechen die verschiedenen Naturgeister, wie die Himmelsgeister in den verschiedenen Tönen der Instrumente. Wir können nicht aussprechen, wie uns jede Farbe bewegt und rührt, denn die Farben selber sprechen in zarterer Mundart zu uns. Es ist der Weltgeist, der sich daran freut, sich auf tausend Wegen zu verstehen zu geben und doch zugleich zu verbergen; die abgesonderten Farben sind seine einzelnen Laute, wir horchen aufmerksam darauf hin, wir merken wohl, daß wir etwas vernehmen, doch können wir keinem andern, uns selbst nicht Kunde davon bringen; aber eine geheime magische Freude durchströmt uns, wir glauben uns selbst zu erkennen und uns einer alten, unendlich seligen Geisterfreundschaft zu erinnern"[1]). Noch seltsamer als die unendliche Mannigfaltigkeit der Formen fällt es dem Künstler auf, wie alle Gegenstände durch die unterschiedlichen Farben „noch mehr getrennt und dann gleichsam wieder verwandt und befreundet werden. Ein unbeschreiblich geistiges Wesen zieht sich als freundliche Zugabe über alle sichtbaren Gegenstände, es ist nicht die Sache selbst und doch unzertrennlich"[2]). Das Farbige wird als selbständig hinzukommendes Prinzip des Lebendig-Seelhaften begrifflich von seinem Träger losgelöst: „Die Farben, die in Blumen sterbend blühen"[3]). Siegfried erhält von der Zauberin, die er nach der Bedeutung der vielen bunten Farben in ihrem Spiegel befragt, die Antwort:

„Die Farben sind Leben,
Sie geben
Wenn Geister erstarben
Den himmlischen Dunst,
Der Sonnen Gunst".

Weiter forscht Siegfried:

„Was stellst du so die blauen Flammen
In wunderlichen Figuren zusammen?"

Winfreda erwidert:

„Wie freier
Das Feuer
Wie munter
Und bunter

[1]) Ph. 46. [2]) Ph. 43. cf. Ph. 45: „Die Farbe ist freundliche Zugabe zu den Formen in der Natur". [3]) 13, 235.

In Formen mannigfach glimmt,
In Farben tausendfach flimmt,
So gibt es den wilden
Gebilden
Athem, Seele, die Natur:
Vorher sind die Formen pur" [1]).

Umgekehrt wird der farbig-gesichtliche Eindruck direkt als Verteter für die körperliche Existenz eingesetzt; auch dieses Verfahren zeugt von dem hohen Wert, der dem Koloristischen beigemessen wird. In einem Zechlied heißt es:

„Schöner als Gold und Edelstein
Funkelt im Becher der liebliche Wein,
Schaut hinein;
Trinkt lustig und keck von dem labenden Schein".

Die Runde stimmt ein:

„Trinket den goldenen Schein
Muthig in Euch hinein!" [2])

Ähnlich heißt es in den „Gemählden" von einem Wein: „So schmeckt ja auch diese lieblich rührende und tiefe Farbe" usw. [3]).

Am dringlichsten redet der freundliche Geist der Farbe aus der weiten Natur, aus dem Jauchzen, der triumphierenden Freude der brennenden Welt" [4]). Sternbald tritt in einen Wald: „Er warf oft den Blick zurück und schied ungern, als wenn er das Leben verließe. Der einsame Schatten erregte ihm gegen die freie Landschaft eine beklemmende Empfindung" [5]). „Es ist eine Wonne," schwärmt ein Enthusiast, „die Schwingungen der Hügel, den kleinen Fluß, das herrliche Grün, und dann die Beleuchtung zu sehen und zu fühlen" [6]).

Aber es gehört ein feines Auge dazu. Sternbald betrachtet die Bäume, die sich im Teiche spiegeln: „Er hatte noch nie eine Landschaft mit diesem Vergnügen beschaut; es war ihm noch nie vergönnt gewesen, die mannigfaltigen Farben mit ihren Schattierungen, die Süße der Ruhe, die Wirkung des Baumschlags in der Natur zu entdecken, wie er es jetzt im klaren Wasser

---

[1]) 2, 178 f. Über die Beziehungen dieser Stelle zu Böhme s. Ranftl, L. T.'s Genoveva S. 131 f. [2]) 5, 100 f. [3]) 17, 90. cf. 4, 218 ein Fluß „glänzte" vorbei. [4]) Ph. 44. [5]) 16, 275. [6]) 17, 342.

gewahr ward" [3]). Was seinem landschaftlich ungeschulten Blick die körperhafte Natur in unmittelbarer Ansicht nicht gezeigt hat, geht ihm auf, da er sie auf eine Fläche bildhaft projiziert sieht. Die Natur, sieht der junge Maler jetzt ein, ist es wert, über ihre bisherige Rolle als Folie des Menschen hinausgehoben zu werden. „Er war bisher noch nie darauf gekommen, eine Landschaft zu zeichnen, er hatte sie immer nur als eine notwendige Zugabe zu manchen historischen Bildern angesehn, aber noch nie empfunden, daß die leblose Natur etwas für sich Ganzes und Vollendetes ausmachen könne, und so der Darstellung würdig sei" [4]).

Wir glauben, Tieck aus seiner eigenen Erinnerung erzählen zu hören. Jedenfalls hat er nicht versäumt, anderweitig aus der Erkenntnis des künstlerischen Eigenwertes der leblosen Natur, abgeleitet hauptsächlich aus dem der Farbe, die grundsätzlichen Folgerungen zu ziehen. Man steht vor der Erscheinung des Abendrots. Das erhabenste Schauspiel, das der Romantiker in der Natur kennt, lehrt ihn den eigentlichen Gegenstand und letzten Zweck der Malerei: die Farbe. Wie ein kräftiges Wort ins Stammbuch der Geschichts- und Genremalerei liest sich, was Tieck aus Rudolphs Munde darüber sagt: „Sieh, wenn Ihr Maler mir dergleichen darstellen könntet, so wollte ich Euch oft Eure beweglichen Historien, Eure leidenschaftlichen und verwirrten Darstellungen mit allen unzähligen Figuren erlassen. Meine Seele sollte sich an diesen grellen Farben ohne Zusammenhang, an diesen mit Gold ausgelegten Luftbildern ergözen und genügen, ich würde die Handlung, Leidenschaft und Composition, alles gern vermissen. . . . O mein Freund, wenn Ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in Eure Mahlerei hineinlocken könntet! Aber Euch fehlen Farben, und Bedeutung im gewöhnlichen Sinne ist leider eine Bedingung Eurer Kunst.' ‚Ich verstehe, wie Du es meinst' ", entgegnet Sternbald. Es sei nicht immer Begebenheit nötig, um zu entzücken. Die Wirkung mancher heiligen Familie sei unabhängig von Geschichte und Beziehung, musikalisch. Besonders aber könne die Landschaft in diesem Sinne ausgestattet werden. Rudolph

---

[1]) 16, 45. [2]) 16, 46.

fragt ihn, wie er zur Staffage stehe. Höchstens, erhält er zur Antwort, könne sie „jene Musik mit erregen helfen“, doch löse gerade die Einsamkeit „ohne lebendige Gestalten eine wehmütige, unbegreifliche Empfindung“ aus. Denselben musikalischen Wert spricht Sternbald sodann der Allegorie zu[1]). Es muß anerkannt werden, daß Tieck mit seiner Einsicht in die Überflüssigkeit der Staffage dem Durchschnitt der romantischen Landschaftskunst einen Schritt voraus ist, da diese noch lange in irgend einem lebenden Wesen oder der Spur eines solchen eine Seele in das Bild hineinmalen zu müssen glaubte.

Noch einmal knüpft Tieck an einen kräftigen Farbenakkord deutliche Worte über Farbenkunst an. Es ist Nacht. „Der Mond stieg eben am Horizont herauf, sie hatten schon fernher Hammerschläge gehört, jetzt standen sie vor einer Eisenhütte, in der gearbeitet wurde. Der Anblick war schön; die Felsen standen schwarz umher, Schlacken lagen aufgehäuft, dazwischen einzelne grüne Gesträuche, fast unkenntlich in der Finsternis, von Feuer und dem funkelnden Eisen war die offene Hütte erhellt, die hämmernden Arbeiter, ihre Bewegungen, alles glich bewegten Schatten, die von dem hellglühenden Erzklumpen angeschienen wurden. Hinten war der wildbewachsene Berg soeben sichtbar, auf dem alte Ruinen auf der Spitze vom aufgehenden Monde schon beschimmert waren: gegenüber waren noch einige leichte Streifen des Abendrots am Himmel.“ Sternbald nimmt das Wort: „Nun, mein Freund, was könntet Ihr sagen, wenn Euch ein Künstler auf einem Gemälde diese wunderbare Szene darstellte? Hier ist keine Handlung, kein Ideal, nur Schimmer und verworrene Gestalten, die sich wie fast unkenntliche Schatten bewegen. Aber wenn Ihr dies Gemälde sähet, würdet Ihr Euch nicht mit mächtiger Empfindung in den Gegenstand hineinsehnen? Würde er die übrige Kunst und Natur nicht auf eine Zeitlang aus Eurem Gedächtnisse hinwegrücken, und was wollt Ihr mehr? Diese Stimmung würde dann so wie jetzt Euer ganzes Inneres durchaus anfüllen. Euch bliebe nichts zu wünschen übrig, und doch wäre es nichts weiter, als ein künstliches, fast tändelndes Spiel der Farben. Und doch ist es Handlung, Ideal,

---

[1]) 16, 301 f.

Vollendung, weil es das im höchsten Sinne ist, was es sein kann"[1]). Ähnlich fühlt Sternbald, wenn ihn der Schauer der klaren Mondnacht faßt. „Könnten wir nur die Natur genau nachahmen, oder begleitete uns diese Stimmung nur so lange, als wir an einem Werke arbeiten, in frischer Kraft, in voller Neuheit das hinzustellen, was wir jetzt empfinden, damit auch andre so davon ergriffen würden, wahrlich, wir könnten oft Handlung und Composition entbehren, und doch eine große, herrliche Wirkung hervorbringen"[2]).

Diese Stimmungsgewalt der Farbe sichert der Malerei unter den bildenden Künsten die stärkste Ausdruckskraft und weist ihr damit den Primat unter ihnen an: „Eine Zeichnung mag noch so edel sein, die Farbe bringt erst die Lebenswärme, und ist mehr und inniger als der körperliche Umfang der Bildsäule"[3]). So ist es innerlich begründet, daß Tieck ein Prophet Correggios wird, eines der größten Farbendichter im engsten Sinne. Auch Tizian wird selbstverständlich auf den Thron erhoben. „Wie ist es möglich, wenn man diese Bilder gesehen hat, daß man noch vom Kolorit geringschätzig sprechen kann?"[4])

Wir würden Tieck Unrecht tun, wollten wir ihm den Sinn für die Schönheit der Linie absprechen. Zahlreich sind die Fälle, wo der Fluß der Falte, der Bewegung als Musik empfunden wird. „Das seidene Gewand legte sich um den schönsten Körper und wiegte sich wie Musik um die bewegten Glieder"; „jede ihrer sanften reizenden Bewegungen beschreibt in Linien eine schöne Musik"[5]). Was Frühlingssonne und Blumen, was die Farben sagen wollen, das, singt die Romanze, verkünden die Augen der Liebe,

„Und so klingt dieselbe Sprache
In dem Schwung der schönen Glieder,
Jede Falte des Gewandes
Fließt zu Füßen hold hernieder" [6]).

Man könnte jedoch schon aus dem Wesen der Romantik schließen, daß Tiecks Psyche im allgemeinen von der Farbe in stärkere Schwingungen versetzt wird. Besser als die Linie, der

---

[1]) 16, 357 f. [2]) 16, 359. [3]) 16, 388. [4]) ebda. [5]) 4, 394 u. 16, 346. cf. I, 235. III, 277. [6]) 1, 24.

Rhythmus, ist die Farbe, die Harmonie, das flüssige Medium, geeignet, den verschwimmenden Nuancen der „Stimmung“ gerecht zu werden. Und die „Stimmung“, hörten wir im Sternbald, geht über die Handlung. Sie, die Ahnung des weltschaffenden Eros in der Natur, ist für die Romantiker so wichtig, daß sie eigens ihren Namen schaffen. Was Schlegel noch tastend „das Sentimentale“ nennt, bezeichnet außer Tieck auch schon Novalis eben als „Stimmung“. „Sie ist überall das Beste“, vernimmt der Lehrling, der nach den Quellen der Natur verlangt[1]). Sie, die Hieroglyphe der „Einen ewigen Liebe“, wie Fr. Schlegel das Zentrum nennt, ist allem aufgedrückt, das dem Blick begegnet:

„In Form, Gestalt, wohin dein Auge sah,
In Farbenglanz ist dir der Ewge nah“,

kommt dir die „Liebe“ entgegen[2]). Am deutlichsten aber erkennt das Auge die Handschrift des höchsten Wesens in der Farbe. Sie, sahen wir, stellt die vollendetste der bildenden Künste, sie ist „die Tochter des Himmels“[3]). Wenn Sternbald aus der Farbenschönheit der Welt „harmonischer Orgelgesang“ entgegenklingt, so hört er, „wie der ewige Weltgeist mit meisterndem Finger die furchtbare Harfe mit allen ihren Klängen greift, . . . die Hieroglyphe, die das Höchste, die Gott bezeichnet, liegt vor ihm da in tätiger Wirksamkeit“[4]). Aus des Himmels Bläue, aus dem Auge des Blumenkelchs, vom grünen Licht umflossen, aus Fels und Kluft ist dem Romantiker „ein Aug entsprossen“, „Sehnsucht, Liebe“ entgegengekommen, „Genossen“ sind ihm Wald, Berg und Fluß[5]). Ja sein eigener Geist scheint ihm ausgebreitet zu liegen, wenn die lachende Pracht von Hain, See und Himmel zu ihm heraufschaut, und sich in „Liebe dahinzugießen“, „liebend mit seinem Licht die Pflanzen, Berge und Fluten, das Grün der Au und des Meeres, das Blau des Äthers und den Purpur des Abends zu durchdringen“[6]).

Da die Farbe der Träger der Stimmung ist, versteht es sich von selbst, daß sich bei Tieck der Sinn für eine Landschaft danach

---

[1]) Vgl. hierzu Marie Joachimi, Die Weltanschauung der Romantik. Jena u. Leipzig 1905. S. 42 ff. [2]) II, 29. [3]) 17, 34. [4]) 16, 274. [5]) I, 204. [6]) 19, 268.

bemißt, wie weit sie seinen — noch primitiv einseitigen — koloristischen Neigungen entgegenkommt. Die absolute künstlerische Gleichwertigkeit aller Stimmungsschattierungen kann ihm nicht aufgehen, da sein Empfinden nicht auf alle Farbenreize reagiert; auf den ästhetischen Gehalt einer schlichten, vielleicht gar trüben Landschaft, auf die stillbrütende Mittagssonne läßt es sich nicht einstellen. Der Blaubart führt sein Weib heim. Bange deutet Agnes auf den Weg, der vor ihnen liegt. „Seht, wie das Feld wüst ist dorthin, die sandigen, kahlen Hügel, über denen die dunkeln Regenwolken stehn“[1]. Diese fröstelnde Stimmung ist symbolisch: sie bedeutet das häßliche Geschick, das des jungen Weibes wartet. Die Regenlandschaft wird als unschön, unsympathisch empfunden, ja sie wirkt eigentlich überhaupt nicht künstlerisch, sondern nur unmittelbar menschlich. Nicht Melancholie als ästhetisches Objekt, sondern Unbehaglichkeit als persönliches Gefühl ist ihr Inhalt.

Umsomehr nimmt es wunder, daß sich einmal bei dem Berliner Tieck ein gewisses Verständnis für seine schlichte märkische Heimatlandschaft ausspricht. „Auch im Brandenburgischen Lande gibt es schöne Naturgemälde, wenn man sie nur aufzusuchen versteht, und keine phantastischen Erwartungen hinzubringt, die eigentlich jeden Genuß, sei es hier, sei es in Italien, verderben“[2]. Die Konsequenz aus dieser Einsicht hat Tieck nicht gezogen.

Das Licht, das zur Stunde des großen Pan still und schwer über dem Felde lastet, ist ihm im Gegensatz zu den „spielenden Lichtern“ des Morgens und des Abends unromantisch, erscheint ihm nüchtern, brutal. Auch in seinem Leben, erzählt der Alte im Zerbino, sei einmal Morgenröte und Mut gewesen:

„Da stieg die Sonne, aller Trug verschwand,
Das Tageslicht, mit grausam ernster Klarheit,
Verzehrte tückisch meinen Morgenglanz“ [3].

Der breite Sonnenschein hat denn auch nie zu Tiecks eigentlichen Schilderungsgebieten gehört. Sein Wesen wird getroffen, wenn Sonnenstrahlen sich in die Kirche hinein „legen“[4], viel-

---

[1]) 5, 83. [2]) 24, 393. [3]) 10, 73. [4]) 16, 66.

leicht auch, wenn sich im „Eckbert“ wie im „Sternbald“ der Sonnenschein über die Felder „ausbreitet“[1]. Tiecks nervöse Farbengebung kommt jedoch sofort wieder durch; „die grünen Birken funkelten“, fährt er im „Eckbert“ fort, um dem Licht der Sonne ähnlich wie dem des Mondes einen lebendigeren Charakter zu verleihen. Suggestiver wirkt die Schilderung heißer Vormittagssonne am Anfang des „Pokals“. Ferdinand schaut von der Treppe des Doms über den weiten Platz. „Der Sonnenschein glänzte auf den weißen Steinen, alles suchte den Schatten gegen die Hitze; nur er stand schon seit lange sinnend an einen Pfeiler gelehnt, in den brennenden Strahlen“[2]. Im „Blaubart“ steht die träumende Ruhe des Mittags in wirkungskräftigem Gegensatz zu bebender Todesangst. Agnes schaut mit Anna von dem flachen Dache der Burg nach Rettung aus, während Berner unablässig nach ihr ruft, um sie zu morden. „‚O wenn doch jetzt meine Brüder kämen! — Siehst du nichts?‘ ‚Ich sehe nichts als Feld und Wald und Berg. Alles ruhig, kein Wind regt sich‘“. Anna steigt auf den Turm. „‚Siehst du noch nichts?‘ ‚Nichts, Bäume, Felder und Berge, und die Luft schlägt auf dem Boden kleine Wellen, so warm scheint die Sonne‘“[3]. Die Einordnung dieser trägen Glut in die aufgeregte Dramatik der Szene zeigt, daß Tieck die Eigenart jener Stimmung fühlt. Um jedoch wirkliche künstlerische Freude am vollen Sonnenlicht zu finden, müssen wir zu den „Reisegedichten“ greifen, deren feiner Impressionismus immer wieder die andern Schriften überholt. Sie liefern uns denn auch eine Ausnahme von der Gleichgültigkeit Tiecks gegen die fragliche, in späteren Perioden dichterischer wie malerischer Kunst so sehr beliebte Beleuchtungsnuance. Unten liegt Bozen „im Glanz der reinen Sonne“. Rings das „klanglos taube Gezirpe“ von tausend Zikaden. Plötzlich verstummt es,

„Und ein lieblich Schweigen
Dehnt sich wollüstig
Liebe athmend
Durch den Raum des blauen Himmels,
Durch das blühende Tal
Und über die lachenden Gebirge hin.

---

[1]) 4, 158 u. 16, 158. [2]) 4, 393. [3]) 5, 145.

Und meine Seele
Strebt vergeblich
Worte zu finden,
Ihr stilles Entzücken
Sich und anderen zu sagen" [1]).

Sonst beschränkt sich der Kreis der Naturstimmungen, die Tieck als „poetisch", „romantisch" verwertet, auf die oben vornehmlich behandelten. Und auch sie wagt der Dichter in den wenigsten Fällen zu geben, ohne sie durch die Empfindungen beobachtender Personen zu interpretieren, ihren künstlerischen Gehalt nachzuweisen, oder aber sie dadurch zu rechtfertigen, daß sie einem Gespräch, einer Handlung als Hintergrund dienen. Er tut dasselbe wie die Maler, die mit ihrer von Sternbald für überflüssig erklärten Staffage den Gefühlswert der Landschaft festnageln oder ihre selbständige Wiedergabe durch einen kleinen Kompromiß an die Figurenmalerei entschuldigen wollen. Es finden sich bei Tieck jedoch Ausnahmen. Er verwendet im Sternbald Mondscheinstimmung als Schlußakkord eines Kapitels, ohne daß ein Wort darüber geredet würde oder ein sonstiges Gespräch, eine Handlung die Zeit gewissermaßen ausfüllte. „Schweigend ging er mit Rudolf durch den Wald zurück: als sie heraustraten, glänzte ihnen über die Ebene herüber der aufgehende Mond entgegen: das Schloß brannte in sanften goldnen Flammen" [2]). Hiermit endet das Kapitel.

Der Satz, daß Tieck als vollgültige Stimmungswerte nur die geläufig sind, die seinen koloristischen Neigungen entgegenkommen, läßt sich umkehren. Das Geistige, das Tieck in verschiedener Ausprägung hinter den Farben findet, macht ihm die eine sympathischer als die andere und sein Auge infolgedessen für bestimmte Lieblingseffekte besonders scharf und voreingenommen. Einen gewissen Charakter aber legt Tieck einer jeden Farbe bei. Und da ja der ästhetische Genuß schon als solcher über das rein physiologische Wohlbehagen hinausgeht — vergleiche Kants Unterscheidung des Angenehmen und des Schönen, welch letzteres sinnliche und denkende Auffassung in Harmonie setzt —, so ist der Schritt von der künstlerischen Freude an der

---

[1]) III, 108 f. [2]) 16, 295.

bloßen Farbe etwa einer Rose bis zur symbolischen Deutung dieser Farbe kein sehr weiter. Wie die Grenze denn auch bei Tieck verschwimmt, verrät der „Phantasus“: „Wie wundersam“, beginnt ein Passus, „sich nur in eine Farbe als bloße Farbe zu vertiefen“. Mit „bloßer Farbe“ ist hier wohl die Absehung von jeder Körperform, nicht die von Symbolischem ausgedrückt; dennoch ist es auffällig, wenn bei der jetzt folgenden Ausführung sofort das Malerische von dem Geistigen verdrängt wird und erst beim Grün wieder auftritt. „Wie kommt es denn, daß das helle ferne Blau des Himmels unsre Sehnsucht erweckt, und des Abends Purpurrot uns rührt, ein helles, goldenes Gelb uns trösten und beruhigen kann, und woher nur dieses unermüdete Entzücken am frischen Grün, an dem sich der Durst des Auges nie satt trinken mag?“[1]. In dieser Umgrenzung fester Farbencharaktere, die auch in den „Gemählden“ versucht wird — das Blau heißt „milde“, das Violett „schwärmend“[2] — liegt nichts Originelles vor. Es braucht nur an Goethes Farbenlehre erinnert zu werden, um von Harsdörfer, Swedenborg und vor allem Böhme zu schweigen, der auf Tiecks ganze Theorie der ästhetischen Sinneswahrnehmungen den stärksten Einfluß ausübt. Neuartig ist jedoch die poetische Ausmünzung solcher Symbolismen, die sich bei Tieck nie von dem unmittelbaren, künstlerischen Empfinden in blasse Allegorie verliert.

Besonders dringt die Symbolik des Rot, der Farbe, die Tieck auch rein ästhetisch am stärksten berührt, immer wieder durch. Sie ist es vor allem, die in gleicher Weise den starken Gefühlswert des Morgen- und des Abendrots ausmacht, wenn diese auch unter sich wiederum ihrem Stimmungsgehalt nach konsequent geschieden werden. Dem Morgen entspricht eine helläugige Lebensbejahung, die sich von dem sanft-rauschhaften Zerfließen des Abends deutlich abhebt. Nur wenige Male erhält der Morgen eine katzenjämmerliche Frostigkeit wie im „Abdallah“, wo nach dem Tumult des nächtlichen Aufruhrs „der bleiche Morgen durch die Schatten des Waldes schimmert“[3], oder wie im „Lovell“, wo nach den wirren Zauberphantasmen der Nacht im Morgenlicht „nüchterne Empfindung wie ein wildes

[1]) 4, 74 f. [2]) 17, 90. [3]) 8, 126.

Tier das Herz anfällt"[1]). Entsprechend selten findet sich in der Farbengebung ein kahles Grau: „Der erste graue Streif des Tages zittert empor", oder die „ergrauende Dämmerung wächst weissagend am Horizont empor"[2]).

Sonst stets goldene Frische und gesunder, würziger Morgenduft. Magelone und ihr Ritter ziehen dem Glück entgegen: „Jetzt brach die liebliche Sonne hervor, und äugelte mit glühendem Funkeln durch den dichten Wald; das grüne Gras schien am Boden zu brennen, und der wankende Tau erbebte mit tausend blendenden Strahlen. Die Rosse wieherten, die Vögel erwachten und sprangen mit ihren Liedern von Zweig zu Zweig, gelbbeschwingte (Schmetterlinge) badeten sich im Tau der Wiesen und flatterten im Glanz des jungen Lichtes dicht über dem Boden hinweg; durch den blauen Himmel zogen goldene Streifen herauf und bahnten der aufgegangenen Sonne den Weg; Gesänge ertönten aus allen Büschen, die munteren Lerchen flogen empor und sangen von oben in die rotdämmernde Welt hinein"[3]). Bunte Freudigkeit verdrängt die Ängste der Finsternis. „Farbe, Licht, Wonne, Gestalt vertreiben siegreich den Unglauben der formlosen Nacht", schreibt noch der alte Tieck mit jugendlichem Schwung, „und der Glaube tritt wieder in die jauchzende Natur .. Und die Ströme jauchzen und schluchzen vor Freude, und die Blumen lachen und duften, und die Felsen erklingen und der Wald rauscht Lobgesang"[4]). „Schönste Entzückung fährt" — wie ein jubelnder Akkord, wie ein verheißungsvolles, kraftfrohes Glück — „durch die ganze Natur hin"[5]), und so scheint auch Magelone dem liebeberauschten Peter „gleich einer Morgenröte in dämmernde Nacht hinein"[6]). Klar und hell wird es nach Irrung und Wirrnis: „Wie Morgenrot", schreibt Willy im Lovell, „geht eine fromme Erleuchtung durch meine Seele"[7]). Dem Künstler aber „gibt der frische Morgen Stärkung und in den Strahlen des Frührots regnet Begeisterung auf ihn herab". Der Abend dagegen, der „wehmütige", „sehnsuchtsvolle"[8]), der die Empfindungen „sanfter und schöner" macht[9]), „löst und schmelzt seine Gefühle, er weckt Ahndungen und unerklärliche Wünsche

---

[1]) 7, 25. [2]) 8, 339 u. 23, 38. [3]) 4, 328. [4]) 23, 38. [5]) 9, 161. [6]) 4, 304. cf. 4, 116. [7]) 6, 207. [8]) 26, 486. [9]) 16, 58.

in ihm auf, er fühlt dann näher, daß jenseits dieses Lebens ein andres kunstreicheres liegt, und sein inwendiger Genius schlägt oft vor Sehnsucht mit den Flügeln, um sich frei zu machen und hineinzuschwärmen in das Land, das hinter den goldnen Abendwolken liegt"[1]. Die Röte des Morgens leuchtet der Hoffnung, die des Abends verklärt den Schmerz. Friedrich Troll ruft der Dichter in das Grab nach:

„Ein gleiches Liebesband schien uns zu einen,
Ein doppelt Glück entgegen uns zu lachen,
Ein Morgenschimmer freundlich aufzusteigen.
Doch mußt ich bald den schönen Trug beweinen,
Das Abendroth schien auf den stillen Nachen,
Die Nacht umfing dich und das ewge Schweigen" [2].

Wenn der Abend sinkt, wird das Heimweh wach, ein müdes Verlangen nach Friede und alter Zeit[3]. „Die Natur schließt mit rosenrotem Schlüssel die Heimat auf, wo die Ahndungen der Kindheit wohnen, wo in dem grünen, azurnen Meere die goldensten Träume schwimmen, wo Lichtgestalten zwischen feurigen Blumen gehn und uns die Hände reichen, die wir an unser Herz drücken möchten"[4]. Die ganze romantische Weltensehnsucht schwillt im brünstigen Purpur des Abends über, wenn „liebendes Entzücken aus den roten Wolken steigt"[5], wenn der Himmel aussieht „wie ein aufgeschlossenes Paradies"[6], als hätte er „sich umgewendet, und nun seine Schönheit und paradiesische Seite zum ersten Male herausgekehrt"[7]. Diesem Überschwang von Herrlichkeit will der junge Lovell „entgegentaumeln und in ihrem Schimmer untersinken"[8].

„Beim Steigen, beim Sinken der Sonne" ist wie „beim Schimmer des Mondes" die ganze Natur „in einer raschen, unwillkürlichen Entzückung, in der sie noch freigiebiger ist, noch weniger spart, und wie ein Pfau in stolzer Pracht allen Schmuck mit inniger Freude rauschend auseinanderschlägt"[9]. Da nichts königlicher ist als die Röte, die „mit Purpur angetan durch das Himmelblau schreitet"[10], so wird sie gewürdigt, als Glorie für Christus und die Mutter des Herrn zu strahlen. Wie eine Knospe

---

[1]) 16, 20. [2]) II, 72. [3]) 10, 80. [4]) 16, 301 f. cf. 1, 327. [5]) 1, 332. [6]) 4, 151. [7]) 4, 304. [8]) 6, 200. [9]) Ph. 43. [10]) 2, 50.

sieht Genoveva das Morgenrot, den Himmel als blühenden Purpurkelch: so steigt der Heiland zu ihr nieder[1]). Das Bild der Jungfrau, das Machmuds Heer verjagt, ist in „des Abends Feuerglanz", „in ein tiefes Meer von Purpur" wie in einen Mantel gehüllt: das Schönste und Mächtigste, das der Dichter kennt, gestaltet er zur Erscheinungsform des Göttlichen[2]). Umgekehrt schaut er grandios-phantastisch Sonnenauf- und untergang in religiös-symbolischer Umdeutung. „Kann man nicht diese Glut, diesen Purpurbrand und alle diese Röten in ihren Abstufungen bis zum lichten Rosenschmelz als Blut des Heilandes, vom Haupte strömend, aus der Seite, den Füßen und Händen fließend, anschauen? Sein Haupt, die Sonne, sinkt tiefer und tiefer hinab, der Nacht und dem Tode entgegen; nun ist die göttliche Scheibe verschwunden, und die Röte gleitet ihr dunkel und farbloser nach. Er ist scheinbar tot, der göttliche Tag, und sein alles erleuchtendes Licht erloschen . . . Plötzlich tritt die Morgenröte hervor, mit ihren Wundern über die Berge klimmend . . . Sie trägt, die trostreiche, freundliche Mutter, den glänzenden auferstandenen Sohn als leuchtendes Kind in ihren Armen, und Wälder und Gebirge sind im blauen und grünen Schimmer der letzte Saum des fließenden Gewandes, wie sie aufgerichtet steht, hoch in den Himmel ragend"[3]).

Daß das Rot als solches es ist, was für Tieck den Gefühlswert des Sonnenauf- und untergangs bestimmt, daß ferner der Dichter sich dieses durch innerliche Notwendigkeit schon gesicherten Zusammenhangs bewußt wird, der zwischen seiner Abend- sowie Morgenrot-Symbolik und der des Rot überhaupt besteht, erhellt aufs deutlichste aus den Versen:

„Liebe ist es, die die Röthe
Allerwegen angefacht,
Liebend kommt die Morgenröthe
Roth steigt nieder jede Nacht:
Rosen sind verschämte Röthe,
Sind die Ahnung, sind der Kuß:
In Granaten flammt die Röthe
Brennt in Purpurs voller Pracht,
Deuten uns den innigsten Genuß".

---

[1]) 2, 87. [2]) 1, 383. [3]) 23, 37 f.

So die Rosen im „Zerbino“. Rot ist die Liebe. Als die Liebe Marcebillens Herz und Lippen berührt hat, da weiß sie,

„warum purpurroth entzündet
Der Morgen kommt, der Abend wieder zieht,
Was uns die Rosenblume süß verkündet,
Welch Feuer in Rubinensteinen glüht“ [1]).

Vor allem eben die Rosen sind die Priesterinnen der Liebe. „Bist du kommen, um zu lieben“, singen sie im „Zerbino“,

„So nimm unsre Blüte wahr,
Wir sind röthend stehn geblieben,
Prangen in dem Frühlingsjahr.
Als ein Zeichen sind die Büsche
Mit den Rosen überstreut,
Daß die Liebe sich erfrische,
Ewig jung sich stets erneut.
Wir sind Lippen, rothe Küsse,
Rother Wangen sanfte Gluth,
Wir bedeuten Liebesmuth,
Wir bezeichnen, wie so süße
Herz und Herz zusammenneigt,
Liebesgunst aus Lippen steigt“ usw. [2])

Auch in Roxanes Rosenromanze ist heiße Liebe das Wesen der Rose. Sie ward geboren, als Venus zuerst der Liebe erlag, und „zum Eigentum der Liebe“ hat die Huldgöttin sie geweiht. „Ein Liebesbluth“ sind die Gärten Persiens, wenn sie blüht, die „liebste Mädchenblume, Liebesblume“. Ihre Knospe ist wie der Busen des Mädchens, das die Liebe noch nicht kennt. Allmählich bricht das Rot, ein heimlich Feuer, hervor; wie ein Küßchen hängt die Blume am Zweig. Endlich läßt sie die Scham, und die ganze Kraft des Äthers dringt mit goldenen Pfeilen in ihren Schoß [3]).

Im Gegensatz zu der Blume des Begehrens steht die Lilie. Zwei Liebende hatten sich umfangen, und beiden stiegen zwei Tränen in das Auge. Ein Geheimnis, sagt das Weib, wollen sie aus dem Herzen ziehen, doch ihre Arme sind zu schwach; jenes fällt ins Dunkel zurück, und müde sinkt die Träne die Wange hernieder.

---

[1]) 1, 307. [2]) 10, 260 f. [3]) 1, 273 ff.

„Also nur ist Erd' und Wasser,
Sang er, Luft, Licht und Gestirne
Aus der Sehnsucht hergequollen,
Ein Geheimnis aufzufinden:
Klar im Golde funkelt Sehnsucht,
Süß Ermatten glänzt im Silber . . .
Süße Geister, regt euch alle,
Daß ein Sein der Thrän' entquille,
Und ein neues Gold wird leuchten
Süßer, sanfter, glänzen milder".

Geister hören das Gebet; die

„Thränen sanken, Blumen fielen,
Griffen, hielten fest die Erde,
Und geheimnisvoll zwei Lilien
Sehen hin auf die Entzückten,
Inn'ger fühlten sie die Liebe.
Sanfte, goldne, silberweiße,
Also wardst du, Liebeslilge" [1]).

„Wende dich zu unsern weißen Sternen", mahnen die Lilien im „Zerbino"; sie sind „Mondschein in der Sonne; Ahndung unbekannter Wonne; Freud und Leid, doch in der Ferne; Erinnerung":

„Unser Lieben, unser Dichten
Liebe, dichte Dämmerung nur,
Ernst und freundlich zeigen wir die Spur,
Blumenandacht,
Stille Nacht,
Wenige Herzen, die sich zu uns richten . . .
Wir stehn so hoch als stille Warten,
Auf denen Sinn und Geist wohl ruht:
Geht er vorüber Rosengluth,
Ist ohne Wunsch und Glanz der fromme Muth,
Dann mag die stille Sehnsucht seiner warten" [2]).

Die rechte Liebe ist irdisch und himmlisch zugleich; zwei Blumen, singt die Romanze, trägt ihre Mutter, die Liebe, in der Hand.

„Eine Rose, eine Lilge,
Die mit innger Liebessehnsucht
Immer zu einander blühen.

---

[1]) 1, 277 ff. [2]) 10, 261 f.

Rose lächelt voll Verlangen,
Wird von Freude angetrieben,
Lilge hat den heilgen Willen,
Reiner Glanz ist ihr beschieden.
Beide Blumen schaut die Mutter
An mit Sehnsucht in den Blicken.
Will die Rothe trunken machen,
Schaut sie ihre Schwester drüben.
Will die Bleiche Frommes sprechen,
Sanft erheitern, sanft betrüben,
Schaut sie auf die Rothe sehnlich,
Und ihr Auge lachet wieder" [1]. —

Ebenso eigenartig wie anmutig ist die Art, wie die Symbolik des Rot in den Vergleich des Kusses mit der Rose eingekleidet wird. Schon in oben angeführten Versen fanden sich Beispiele. Der hübsche Gedanke wird oft[2]) herangezogen, z. B. in der kecken Form:

„Dann ist in des Frühlings Frühlingszeit
Mit Küssen, mit Liebesküssen der Busch bestreut" [3]).

Wenn ein anderes Mal zugleich der Mund als Rose und das Lächeln als Rosenknospe aufgefaßt wird[4]), so läßt dieser Zusammenhang ersehen, daß bei dem Vergleich des Kusses wie des Lächelns mit roten Blüten nicht nur eine Verdichtung der Rotsymbolik vorliegt, sondern daß die Vorstellung der roten Lippen zu seiner Bildung beiträgt. Nur der letzte Entstehungsweg ist anzunehmen, wenn einfach von „rotem Lächeln", „roten Küssen"[5]) gesprochen wird. Wir haben einen koloristisch neutralen Begriff vor uns, mit dem die Vorstellung eines Konkretums gewohnheitsmäßig verbunden ist, und der infolgedessen die Farbe des letzteren annimmt. Es ist dies eine der Erscheinungen, die, in der Psychologie als chromästhetische oder synoptische zusammengefaßt, uns später noch beschäftigen werden. Die Röte des Lächelns und die der warmen Liebe gestalten zusammen die Vorstellung: „Aus dem Lächeln tropft Versühnen wie Rubinen"[6]). Im übrigen stattet das Rot auch die Idee des Lebens aus: „Das rote Leben brennt im tiefen Herzen"[7]). Die Farbe der Liebe,

---

[1]) 1, 23 f. [2]) z. B. I, 225 u. III, 107. [3]) I, 225. [4]) 19, 277.
[5]) 4, 141. I, 176. 4, 116. [6]) 20, 283. [7]) I, 208.

der intensivsten Daseinsbejahung, ist die Farbe des letzteren Prinzips überhaupt und somit auch die einer anderen Äußerung des Lebenswillens, die der Siegesfreude: „Laß fliegen nur die siegesroten Fahnen!"[1])

Schon in einigen der bisher angezogenen Fälle ging die Symbolik über die aus dem unmittelbaren Gefühl herauswachsende Bedeutung zu einem gewollt poetischen Ausbau derselben über. Ein solcher ist darin zu sehen, wenn die Natur ein eigenes Leben erhält, das in parallelem oder konträrem Sinne neben dem wirklichen hergeht oder darin eingreift. Der Übergang zu dieser künstlichen, wenn auch meist anmutig wirkenden Form der Natursymbolik ist ganz organisch. Wo Liebe ist, sind Rosen. Hieraus ergibt sich ungezwungen die Idee: wenn Venus sich der Liebe gefangen gibt, sprießen Rosen auf. Oder

„Da kam dein Blick; da lachten rote Rosen"[2]).

Je näher die Geliebte ist, desto freudiger glüht die Farbe der Blumen. „Wenn das Schiff in der Nacht segelt, so folgt dem Kiel eine leuchtende Farbe lange im Wasser nach. Wo sie durch den Garten wandelte, schimmerten die Blumen schöner"[3]). Auch an der Trauer der Liebe nehmen die kleinen Blumenseelen teil, indem sie krank und matt dahinwelken.

„Die Blumen erbleichen
Die Farben entweichen,
Denn sie, denn sie ist weit,
Die allerholdseligste Maid . . .
Die Farben, die Töne durchstreifen die Welt
Und suchen die Schönste weit umher" [4]).

In all diesen zarten Belebungen bereitet sich ein Kunstmittel romantischer Dichtung vor, das Heine später ebenso sorgfältig wie glücklich ausgestattet hat.

Nach einer andern Richtung hin wird die Farbensymbolik erweitert, indem ein Stimmungsganzes wie der Gesamtcharakter eines Dichterwerkes in einer gemäldehaften Vorstellung wiedergegeben wird. Shakespeare erzählt, es habe ihn bei der Abfassung von „Love's labour lost" gelockt, „diese Gedanken, die sich be-

---

1) I, 217. 2) I, 218. 3) 19, 276. cf. 3, 131. 4) 16, 343 f.

gegnenden und widersprechenden Empfindungen, leicht schwimmen zu lassen, wie Schwäne bei heitrer Frühlingswärme auf dem blauen Teiche, während Ulme und Weide sich in der leise bewegten Flut abspiegeln und der Gesang der Vögel aus den Büschen sich wie ein goldnes Netz über die ruhige Landschaft spreitet". Wir hören von einem Stil wie „nackte Liebesgötter im Bade, mit Blüten werfend", von den „hellen Gedanken und den kristallenen Bildern" des „Adonis"; „grünen Waldschatten" gibt Spensers Dichtung, „die so lieblich vom Bachgeriesel und fernem Nachtigallenton erfrischt, von Duft duchhaucht und Mondlicht durchspielt wird"[1]. Man kann in allen diesen dem „Dichterleben" entnommenen Beispielen annehmen, daß nicht wie in anderen zwischendurch laufenden Bildern der klangliche Reiz der Sprache, sondern das Spiel der Stimmungen die malerischen Vorstellungen auslöst. Derselbe Prozeß liegt vor, wenn es von dem Lebensabend eines Greises heißt, er werde sich so heiter verklären „wie die Gipfel der Alpen, die die scheidende Sonne in Rosenlicht taucht": „Mein Leben ist . . . ‚Mondbeglänzte Zaubernacht' " usw.[2].

Den umgekehrten Weg geht der Vergleich, der einen optischen Eindruck durch Abstraktes veranschaulichen will: Die Gestalten „entschimmern wie Gedanken, die der Schlaf hinweggefacht"[3], „weiße Nebel ziehen durch den Wald, wie Gottes Segen, der seine Reise antritt"[4]; schon bei anderer Gelegenheit erwähnten wir die „bleich beschienenen fernen Inseln, die ganz weit wie goldene Kinderjahre in der Sturmfinsternis dastehen"[5]. Natürlich sind solche dem Unsinnlichen entnommene Bilder für das Sinnliche mit symbolischen Beziehungen enge verwandt, wenn auch nicht identisch — jene vergleichen, diese deuten. Petrich[6] führt sie als bezeichnend für den romantischen Stil an. Jedenfalls zeigen sie wiederum, wie nahe für Tieck bei der malerischen Vorstellung das Gedankliche liegt, ein Zug, der an Friedrich Schlegels Satz erinnert: „Alles Sichtbare hat nur die Wahrheit einer Allegorie", und der nach Wilhelm Schlegel dem echten Poeten eigen sein muß: „Die unpoetische Ansicht der Dinge ist die, welche mit den Wahrnehmungen der Sinne

[1]) 18; 248, 312, 62. [2]) 21, 136. [3]) 16, 241. [4]) 4, 328. [5]) 6, 226.
[6]) Drei Kapitel vom romantischen Stil S. 18 f.

und den Bestimmungen des Verstandes alles an ihnen für abgetan hält. . . . Dichten (im weitesten Sinne für das Poetische, allen Künsten zum Grunde Liegende genommen) ist nichts anderes als ein ewiges Symbolisieren: wir suchen entweder für etwas Geistiges eine äußere Hülle, oder wir beziehen ein Äußeres auf ein unsichtbares Inneres".

Es ergibt sich daraus, daß Tieck, wo das Geistige den Gegenstand seiner Beobachtung ausmacht, alle sinnlichen Mittel, die zur Herausarbeitung dieses Wesentlichen geeignet sind, gleich willkommen heißt. Jede andere Sinnesempfindung kann die gesichtliche unterstützen oder auch an ihre Stelle treten. Die Farbe, fanden wir, war in der Kunst Selbstzweck, und doch insofern nur Mittel zum Zweck, als sie Erscheinungsform des Eigentlichen, der Stimmung, des Höchsten ist. Ebenso gut jedoch wie in der Farbe offenbart sich der Romantik dieses Eigentliche in einem andern Elemente ästhetischen Empfindens: neben, ja über der Farbe thront die Musik. Wir lehnten es ab, sie mit dem Versuch einer erschöpfenden Behandlung in Betracht zu ziehen; die außerordentlich häufigen Fälle jedoch, wo Farbe und Musik ihre Wirkungen verflechten, und die interessante Art und Weise des Kunstphilosophen Tieck, den Machtbereich der beiden Künste gegeneinander abzugrenzen, dürfen wir nicht übergehen.

Wer bei Tieck durch Frühlings- oder Liebeswonne gehoben in die Natur hinaustritt, um den duftet und klingt und leuchtet eine Welt, die alle seine Sinne gefangen nimmt, sein ganzes Genußvermögen beansprucht:

„Blumen,
Nachtigallen, Düfte, alles ruft dich
An mit wunderbar-holdsel'gen Tönen" [1]).

Oder:

„Das Tal voll Sonne,
Der Wald mit Wonne
Und Lied durchklungen:
Der Lieb ist nur so schönes Werk gelungen.
. . . Die Nachtigallen-
Gesänge schallen,
Die Lindendüfte
Umspielen liebekosend Felsenklüfte" [2]).

---

[1]) I, 8 f. [2]) I, 17 f.

Zwei Seelen haben sich in Liebe erkannt; da „hauchen die Rosen Liebesdüfte, da glänzen die Farben, und alle Töne sagen ‚Sie liebt'"[1]. Und wenn der Frühling zieht, so weinen die Schönen, „daß er mit Vögeln, Düften, Farben muß so schnelle eilen"[2].

Auch im Reiche des Zaubers schaffen die Sinne gemeinsam Weichheit und Wohligkeit. Die Wasserfrau singt: „Auf Wogen — Gezogen, — Von Klängen — Gesängen — Durch Strahlen gelenkt: — Die Wellen, — Die hellen — Gewölke, von Morgenröte getränkt; — Die Töne, — Die Schwäne, — Die säuselnden Lüfte, — Die blumigen Düfte, — Sich alles zum Gruße entgegen mir drängt"[3]. Der Spielmann lockt zum Venusberg,

> „Und höher schwillt der Töne Macht,
> Und heller glänzt der Sonne Licht" usw.

Im Venusberg selbst aber schwingen sich Düfte bezaubernd um Tannhäusers Haupt, wie aus dem innersten Herzen der Natur erklingt eine Musik; „die Farben führten hier eine andre Sprache, die Töne sagten neue Worte"[4].

Vor allem wohnt Tönen und Farben eine geheime Kraft inne. Sie fesselt den Jüngling, der sich in den Wald gewagt hat:

> „Was wollt ihr gaukelnde Farben süß,
> Was sprichst du lockender Vogelsang?
> Die Farben und Lieder sie zaubern gewiß usw." [5]).

Immer wieder wirken optische und akustische Momente neben- und ineinander. Schwermütig zieht ein Wanderer im Dunkel,

> „Da klingt es plötzlich um ihn her
> Und heller wird die Nacht" [6]).

Im „alten Buch" bereitet eine gemeinsame spannende Steigerung der Wirkung auf Auge und Ohr eine glänzende Erscheinung vor: „Vom höheren Walde hinab glänzte und spielte durch das grüne Laub ein Lichtschein, der näher funkelte, indessen die süßen Töne lauter musicierten"[7]. In voller Schönheit schwelgen die Sinne des träumenden Dichters: „Hörst du die Nachtigall aus den blühenden Mandelbäumen am grün bewachsenen Fels?"[8])

---

[1]) I, 174. [2]) I, 156. [3]) I, 181. [4]) 4, 194 u. 211. cf. 4, 398 u. ö. [5]) II, 168. [6]) I, 116. [7]) 24, 88. [8]) 18, 162.

Die warmen Farben sind das optische Äquivalent des schluchzenden Liedes; sie schwingen mit wie eine gleichgestimmte Saite:

> „Und wie die Tön' in Bäumen klingen,
> In Wonne Laub und Blüten beben" [1]).

Die Stimmung ist wie ein See, der zwei Ströme speist, Farben- und Tongefühl. Eine Erregung seiner Fläche teilt sich beiden Strömen mit, doch auch der Wellenschlag des einen Stromes korrespondiert mit dem des andern. Auf diese Weise ermöglicht sich die Umsetzung koloristischer Wahrnehmungsinhalte in tonale und umgekehrt, ein Spezifikum der Romantik, das durch ihre Toleranz gegen Absurditäten in Gedanken und Stil begünstigt wird, und das sich zu einer bis dahin ungekannten Virtuosität ausbildet, den Reiz bis in seine verwegensten Konsequenzen hinein ausschwingen zu lassen. In dem Übertreten einer Empfindung aus dem akustischen in den optischen Sinnesbereich, dem Tonphotismus, haben wir wieder einmal eine synoptische Erscheinung festzustellen. Eine solche kann aus verschiedenen Arten von Vorstellungsbeziehung hervorgehen. Wenn der Rhein bei Tieck „grün rauschend"[2]) genannt wird, so ergibt sich durch gewohnheitsmäßige Verbindung des optischen Eindrucks mit dem akustischen die Ausstattung des Geräusches mit der Farbe des hervorbringenden Faktors, eine Chromästhesie, wie sie ähnlich z. B. bei Geibel begegnet. Beim „grünen Waldhornklang" gehen zwar nicht die optische und die akustische Funktion desselben Gegenstandes, doch wiederum die beherrschenden Eindrücke auf Auge und Ohr ineinander über: die grüne Farbe des Laubes assoziiert sich mit dem Tone des Instrumentes, das im Walde zu Hause ist. Häufiger jedoch sind bei Tieck die ästhetisch und psychologisch interessanteren Fälle, wo ein durch das Gehör vermittelter Affekt rein gefühlsmäßig nach der optischen Seite hin ausschlägt, wo Tieck also die Konsequenz aus der Wahrheit zieht, daß der künstlerische Gehalt einer Farbe und der eines Tones gleichwertig sein können. Der hier zur Wirkung gelangenden chromästhetischen Anlage Tiecks haben wir einen bedeutenden Umfang zuzuerkennen.

---

[1]) II, 171. [2]) 4, 28.

Wenn Tieck die Englein auffordert, ihre Stimmen „erglänzen“ zu lassen, wenn er vom Liede der Nachtigall spricht, das durch den Wald „blitzert“, von „einem süßen Ton“, der „wie ein Zauber blitzend“ in ihn schlägt, von „Funken“, die in den Tönen „glimmen“[1]), so versteckt sich hinter diesen Prädikaten eine intensive Farbenempfindung. Schärfer geprägt ist diese in den Elfen: „Des Phönix' Gesang goß sich wie Lichtstrahlen aus“[2]), oder im „Sternbald“: „Wie helle, blendende Strahlen die Töne (der Nachtigall) niederfließen“[3]). In verwegener Weise quirlt eine an Jean Paul erinnernde „Lovell“-Stelle Ton und Licht durcheinander. „Als Kind träumt' ich einst, die ganze Welt ginge unter, und aus allen den ungeheuren Massen schmolzen einzelne Töne heraus, die sich nun durch den leeren Raum spielend bewegten und umeinander gaukelten und sich verschlangen, und bunt durcheinander wühlten. Bald versank der helle Ton in den tiefern, und dann erklang ein wunderbares Gemisch; bald spaltete sich ein dumpfer, tiefer Klang wie ein Farbenstrahl in viele helle Streifen, die wie Sonnenblitze hochklingend ausfuhren und wieder in den mütterlichen Ton zurückfielen“[4]). Eine Vision von erstaunlicher Kühnheit zeigt den Genius des Gesanges, „wie er leise schwebend von seinen süßen Tönen getragen wird und immer höher und höher steigt und ein glänzendes Gewimmel von Harmonien sich um ihn versammelt“[5]). In einem allegorischen Traum schaut der Dichter mit seinem Freunde eine hohe Wunderblume, aus deren Schoße entzückende Engelkinder mit goldenen Pfeilen schießen:

> „Wir stehend zweifelnd, und es ruft der Schöne:
> Entsetzt Euch nicht, die Pfeile sind nur Töne“ [6]).

Auch in der optischen Übersetzung drückt sich spezifischer Klangcharakter aus. „Aus dem Morgenschein des Antlitzes erhebt sich die Lachblüte wie eine Taube, die die schneeweißen Flügel prüft“[7]). Das unregelmäßige, leichte Schüttern des Lachens ist in dem unsichern Flattern des Vogels wiedergegeben. Im Gegensatz dazu erscheint der feste Ton in dem Bilde einer klaren, glänzenden Fluglinie:

---

[1]) II, 15, 250, 29, 19 u. ö. [2]) 4, 378. [3]) 16, 249. [4]) 6, 351 f. cf. Wackenroder Ph. 67. [5]) 6, 183. [6]) II, 86 = Ph. 102. [7]) 19, 278.

„Wie ward mein Herz im Innersten erschüttert,
Als lichte Töne flogen, wie die Tauben,
Die in der Sonne wie klar Gold erfunkeln“ [1]).

Das Metallisch-Strahlende ist das Ideal des bel canto: „Der rechte Ton muß wie die Sonne aufgehen, klar, majestätisch, hell und immer heller“ [2]). Aus der Empfindung des Hellen wird sogar die kecke Konsequenz gezogen, daß der Klang in der Finsternis als Licht erscheint:

„Deine Worte sind im Dunkeln
Wie die roten Edelsteine,
Die mit ihrem Zauberscheine
Durch die Nacht und Dämmrung funkeln“ [3]).

Ähnlich ist der Gesang empfunden, der durch die Nacht gleitet „wie ein weißer Schwan über den dunkeln See“ [4]).

Die nur in der Phantasie existierende Lichterscheinung wirkt, als sei sie real: das Lied der Nachtigall „beglänzt die Welt“ [5]). In Verbindung mit diesem eigenartigen Gedanken tritt das Netzmotiv wiederum in Kraft, das auch die vom Tone [6]) ringsum ausstrahlende stimmende Wirkung verbildlicht. „Der Gesang der Vögel aus den Büschen spreitet sich wie ein goldnes Netz über die ruhige Landschaft“ [7]). Eine frische, plastische Modifikation erhält dieser Vergleich in der Vorstellung:

„Und die Nachtigall schlug voller,
Hub und breitete ihr Lied aus
Wie ein Kleid von süßem Wohllaut,
Deckte Wald mit und Gefilde“ [8]).

Im „Zerbino“ ist — ein verwandter Gedanke — der Garten der Poesie von einem „Himmel klingenden Wohllauts bedeckt“ [9]).

Nach einer anderen Richtung hin baut Tieck seine Tonphotismen aus, indem er die Farben bestimmter Klangcharaktere spezialisiert.

---

[1]) I, 204. [2]) 17, 352. [3]) 2, 73. Zu dem Eigenlicht der Edelsteine vgl. S. 32. [4]) 5, 99. [5]) 10, 83. cf. Wackenroder Ph. 66. [6]) An gedankliche Reize ließe sich noch, wenn auch mit wenig Wahrscheinlichkeit, bei dem „golden glänzenden Wundernetz der Sprache“ (18, 311) denken. Ebensowenig sagt diese Interpretation zu bei dem „Goldton der Sprache“ (18, 248) und den Worten, die wie Edelsteine durch die Nacht funkeln (2, 73; s. S. 102). [7]) 18, 248. [8]) I, 97. [9]) 10, 259.

„Siehst du denn nicht, wie dieses holde Singen
Sich von dem Glanz der Lippen herbeweget,
Vom Mund den roten Liebreiz in sich heget?
Den süßen Flammen muß sich Feu'r entschwingen“ [1]).

Hier spielt jedoch das Gegenständliche noch in derselben Weise hinein, wie wenn das Lächeln „rot“ oder der Klang der Laute „silbern“[2]) genannt wird. Anders liegt die Sache im „Zerbino“, wo der Dichter jedem Instrumente seine besondere Tonfarbe zuspricht, d. h. wirklich rein gefühlsmäßig eine tonale Stimmung auf visuelles Gebiet projiziert. Die Flöten zum Beispiel sagen:

„Unser Geist ist himmelblau,
Führet dich in blaue Ferne,
Zarte Klänge locken dich
Im Gemisch von andern Tönen.
Lieblich sprechen wir hinein,
Wenn die andern munter singen,
Deuten blaue Berge, Wolken,
Lieben Himmel sänftlich an,
Wie der letzte leise Grund
Hinter grünen frischen Bäumen“.
„Ungewiß schreit ich voran“,

fährt die Oboe fort,

„Seele, willst du mit mir gehen,
Auf, betritt die dunkle Bahn,
Wundervolles Land zu sehen;
Licht zieht freundlich uns voran,
Und es folgt auf grünen Matten
Hinter uns der braune Schatten“.

Die Trompete:

„Die Erde wird freier, der Himmel höher,
Laß mutig den Blick sich erheben!
Wie liegt die Not, die Sorge
Weit hinter den flammenden Tönen“.

Endlich die Geige:

„Funkelnde Lichter
Durch schimmernde Farben,
Ziehn in Regenbogen,
Wie wiederglänzende, springende Brunnen,
Empor in die scherzenden Wellen der Luft“ [3]).

---

[1]) I, 192. [2]) 6, 263. cf. Nachgelassene Schriften 1, 7 Silbertöne, 1, 185 Es tönen silberne Hörner. [3]) 10, 292 f. Vgl. Sternbald in Minors Abdruck der Originalausgabe, Deutsche Nationalliteratur 145 S. 284 u. 229 ff.

Auch theoretisch hat sich Tieck über die „Farbe" der Instrumente geäußert. „Jeder einzelne Ton eines besonderen Instrumentes ist wie die Nuance einer Farbe, und so wie jede Farbe eine Hauptfarbe hat, so hat jedes Instrument einen einzigen, ganz eigentümlichen Ton, den es am meisten und besten ausdrückt". Das Farbenklavier konnte nicht mehr erreichen, „als wenn auf mehreren Blas- oder Saiteninstrumenten hintereinander dieselben Töne angegeben würden; denn der Ton ist der Farbe, die Melodie und der Gang des komponierten Stückes der Zeichnung und Zusammensetzung zu vergleichen"[1]).

Die Musik als Ganzes, sofern sie das feine Element darstellt, das die Seele des Hörers trägt[2]), „fließt wie ein murmelnder Bach durch den stillen Garten" — auch im „Sternbald" „quillt melodischer Gesang wie ein rieselnder Bach"[3]), und die Seelenträume ziehen nach den „Phantasien" ihre Nahrung daraus — „und er sah die Anmut der Fürstin auf den silbernen Wogen hoch einherschwimmen, wie die Wogen der Musik den Saum ihres Gewandes küßten und wetteiferten, ihr nachzufolgen . . . jetzt verklangen die letzten Akzente, und wie ein blauer Lichtstrom versank der Ton"[4]). Oder: „Eine leise Musik schwebte wie ein Abendnebel vom Boden empor und wiegete sich zitternd durch die Dämmerung"[5]). „Die Töne versanken wie der Mond, verloschen wie ein fernes Licht"[6]). Das letzte Beispiel führt auch Koldewey[7]) an. Er sieht hier Einfluß der Ritter- und Gespensterromane im Stile des Großeschen „Genius".

Charakteristisch ist die phantasiereiche Ausgestaltung des von dem tonphotistischen Empfinden gestellten Materials zu ganzen Gemälden, die in der Musik auftauchen. Mit welcher Selbstverständlichkeit eine körperliche Gestalt des Tones auftritt, zeigt etwa der kecke, und doch ganz ruhig vorgetragene Vergleich: „Dich hört ich Töne sowie Blumen pflücken"[8]). Es erinnert daran, wenn die Musikanten bei Wackenroder aus ihren Instrumenten „Frühlingstöne hervorziehen, so frisch wie

---

[1]) Ph. 88 f. Man vergleiche S. 19 die ganz andere Beweisführung, mit der Herder das Farbenklavier zurückweist. [2]) cf. Ph. 89. [3]) 16, 228. [4]) 4, 304 f. [5]) 8, 144. [6]) Nachgel. Schr. 1, 8. [7]) Wackenroder und sein Einfluß auf Tieck S. 142. [8]) II, 1.

das junge Laub, das sich aus den Zweigen der Bäume hervordrängt"[1]). Wie weit die unwillkürliche Umsetzung von Klang in Bild dem gewollten malerischen Nachempfinden vorarbeitet, geht aus einem Passus in Tiecks Phantasien-Aufsatz „Symphonien" hervor: Es „schwimmen in den Tönen oft so individuell-anschauliche Bilder, so daß uns diese Kunst, möcht' ich sagen, durch Auge und Ohr zu gleicher Zeit gefangen nimmt. Oft siehst du Sirenen auf dem holden Meeresspiegel schwimmen, die mit den süßesten Tönen zu dir hinsingen; dann wandelst du wieder durch einen schönen, sonnenglänzenden Wald, durch dunkle Grotten, die mit abenteuerlichen Bildern ausgeschmückt sind; unterirdische Gewässer klingen an dein Ohr, seltsame Lichter gehn an dir vorüber"[2]). Löste der Gesamteindruck der Musik das Bild eines rieselnden Baches aus, so versieht ein aufmerksames Zuhören diese Vorstellung noch mit „reizenden ätherischen Gestalten", die sich von unten emporarbeiten, doch am Ende zerspringen, da die Musik „nichts zur wahren Wirklichkeit gelangen läßt"[3]). Wie Samenkörner schlagen die Töne Wurzeln und treiben seltsame Blumen, die erregt durcheinander schreiten: „Farbe funkelt an Farbe, Glanz erglänzt auf Glanz, und all das Licht, der Funkelschein, der Strahlenregen lockt neuen Glanz und neue Strahlen hervor"[4]). „Ein neues Land, eine paradiesische Gegend spannt sich über unsern Häuptern aus . . . wie . . . eine selige Insel, wie eine Abendröte, die sich plötzlich zum dichten körperlichen Wesen zusammenzieht und auf ihren Wolken aufnimmt, . . . und wir nun auf dem azurnen Boden wandeln und einheimisch sind, unsre Häuser im roten Glanz finden, unsre Freunde in den lichten Wolken, alles, was uns so lieb und teuer war, in sichtbarlicher Gestalt uns entgegenlächelnd"[5]). Ein Allegro erscheint als buntflammendes Feuerwerk mit Rädern und Sternen, als ein Strudel trunkener Lichter[6]). Ein Sonett schwelgt, von allen inhaltlichen Beziehungen des Liedes absehend, in dem absoluten Wohlklang einer weiblichen Stimme und durchmißt dabei einen ganzen Kreis gesichtlicher Symbole, um der Schönheit des „leichten", „goldnen" Tones ge-

---

[1]) Ph. 65. [2]) Ph. 96. [3]) Ph. 89. [4]) Ph. 81. [5]) Ph. 86.
[6]) 5, 336.

recht zu werden. Wie Morgenschimmer grüßt der Ton herüber, doch das klingende Meer verschlingt ihn:

> „Bald schwimmt er oben wieder wie die Blume,
> Die Wogen kämpfen, und er wird ein Strahlen,
> Es zuckt wie Liebesblitze in den Wellen,
> Krystalle leuchten freundlich, in den hellen
> Spiegeln muß sich dein herrlich Bildnis mahlen,
> Maria steht gekrönt im Heiligthume“ [1]).

Umgekehrt aber, wie „die Gesänge der Vögel, der Klang der Gewässer, das Geschrei der Tiere gleichsam . . . ein Baum- und Blumengarten“, ist „die Mannigfaltigkeit in Blumen und Gesträuchen . . . eine unwillkürliche Musik in schönem Wechsel, in lieber Wiederholung“[2]). Petrich[3]) irrt, wenn er die Übertragung von Eindrücken des Gesichts in Empfindungen des Gehörs für häufiger hält als den entgegengesetzten Prozeß. Beide Erscheinungen halten sich die Wage, wie das bei ihrem lebendigen, reziproken Zusammenhang nur natürlich ist. Letzterer tritt in seiner Unwillkürlichkeit und Gesetzmäßigkeit besonders augenfällig darin zu tage, daß einige optische Eindrücke, die oben den Empfindungsgehalt bestimmter musikalischer Reize umgrenzen, ihrerseits durch dieselben akustischen Correlata gedeutet werden. Wackenroder spricht von Tönen wie junges Laub; bei Tieck sind Blätter und Blüten „wie ein melodischer Gesang, wie angeschlagene Harfensaiten herausgequollen“[4]). Leuchteten oben die Worte wie Edelsteine, so erhellen ein anderes Mal die Juwelen das Dunkel mit ihrem „Lachen“[5]). Der Ton erschien an vielen Orten als Strahl; im „Tod des Dichters“ leuchtet der „Strahlenblick“, „als wenn der schön gefiederte Vogel Indiens aus grüner Waldlaube hervorfliegt und seinen bezaubernden Gesang anhebt“[6]).

Es versteht sich von selbst, daß die helle Farbe einen hellen Ton ergibt. In mehreren Fällen wird ein dumpfes Geräusch unter dem Einfluß der glänzenden Farbe des hervorbringenden Faktors zu einem hellen Ton. Dieser Vorgang läßt sich z. B. in einem Gedichte aus Lovell verfolgen. Die Musik sagt:

---

[1]) II, 23. [2]) Ph. 45. [3]) Drei Kapitel vom romantischen Stil S. 22 ff.
[4]) 16, 204. [5]) 4, 243. [6]) 19, 284.

„Ich bin ein Engel, Menschenkind, das wisse,
Mein Flügelpaar klingt in dem Morgenlichte“ [1]),

während im Stabat mater von einem tonlosen „Rauschen“ der Flügel die Rede ist. Der Gegenstand des Gedichtes, der Genius der Töne, begünstigt den angedeuteten Prozeß, doch löst auch sonst gerade der goldige Glanz des Sonnenlichtes helle musikalische Reize aus. So in den zahlreichen Fällen, wo das „fröhliche Wogengeräusch“[2]), das bei Tieck so gerne den Zauberschein der Morgenröte begleitet, zum „Klingen“ wird: „die Wogen klingen bis zum Grund der Tiefe“[3]), „die Wasser erklangen und verwandelten sich in Purpur“[4]), „laut erklingen“ sie, wenn das Abendrot „die Haine mit Abschiedsflammen küßt“[5]), es „erklingt“ das Meer, wenn ein „lichter Ton“ es „wie Morgen grüßt“[6]).

Meist jedoch kommt die musikalische Farbenempfindung auch ohne ein natürliches Geräusch, das sie nahelegt, zustande. Das bunte Land „jauchzt“[7]); es ist das Harfenspiel des Ewigen: „die unsterbliche Melodie jauchzt und jubelt und stürmt über mich hinweg, zu Boden geworfen schwindelt mein Blick und starren meine Sinne“[8]).

Abend- und Morgenrot, deren Stimmungsgewalt eigentlich ganz besonders nach der unmittelbaren Interpretationskraft der Musik verlangen sollte, werden merkwürdig selten tonal empfunden. Es ist „Musik, die der Himmel dichtet“[9]); „leichte, scherzende Lieder, die die Erde nicht berühren, gehen mit luftigem Schritt über den goldenen Fußboden des Abendrots und grüßen von dort in die Welt hinein“[10]): poetische Wendungen, die wenig unwillkürliches, psychologisch notwendiges Empfinden zu enthalten scheinen.

Die prägnanteste musikalische Empfindung, einen hellen, metallischen Ton, lassen die metallischen Farben mitschwingen, so wie auch der Goldton der Sonne das Geräusch der Wogen in helles „Klingen“ verwandelte. Überhaupt entspricht der tonale Reiz des „Klingens“ dem optischen des Goldes an Beliebtheit in der romantischen Literatur; er wird gleich letzterem auch nach Tieck — z. B. von Loeben und Eichendorff — Objekten beigelegt,

---

[1]) 4, 431. [2]) 8, 31. [3]) 5, 402. [4]) 4, 340. [5]) I, 92. [6]) II, 23. [7]) Ph. 44. [8]) 16, 274. [9]) 16, 302. [10]) 16, 343.

denen er durchaus nicht zukommt. Ja die beiden genannten Spätromantiker imprägnieren mit ihrem musikalischen Lieblingsprädikat oft selbst solche Vorstellungen, die nicht nur mit keiner Geräusch-, geschweige denn Tonwirkung etwas zu tun haben, sondern auch nicht einmal eine metallische Farbe aufweisen, die zur Anbringung ihres akustischen Parallelreizes herausforderte. Die letztere Bedingung wenigstens ist bei Tieck immer noch erfüllt: „da klangen alle Sterne, und dröhnten einen hellstrahlenden himmlischen Ton durch die Lüfte“[1], — der „Gesang der Sterne“[2] könnte sich auf alte astronomische Vorstellungen vom Sphärengesang stützen, — es „klingt“ das Gold[3], Glühwürmer wecken „wie sanfte Töne“ unsere Rührung[4].

Am stärksten treten solche tonale Synästhesien beim Mondschein auf. Daß dieser in akustischer Hinsicht ausdrucksvoller ist als der rote Himmel, liegt wohl z. T. eben an der mehr metallischen Tönung seines Lichts, zum andern aber an dem Charakter seiner Stimmung, die stärker nach dem Rätselhaft-Unsagbaren neigt. Denn je verschwommener ein Empfinden ist, desto leichter wächst es in das musikalische Medium hinein, in das sich auch wehende Gefühlskonturen einzeichnen lassen, weil sie nicht durch Worte begrifflich festgenagelt zu werden brauchen. Der Mond „klingt mit den Sternen zusammen“[5], der „Himmelsbogen klingt in sich“[6]. Das Tremolo, das wir als charakteristisch für Tiecks Mondschein feststellten, teilt sich der Tonempfindung mit: „Es flimmern in den Schimmern süße Töne“[7]. Den wogenden Strahlenwolken, die der Romantiker sieht, entsprechen schwellende und verhauchende Klänge: Melodien „wehen durch den Flimmerschein“[8]. Eine ebenso kühne wie zart poetische Ausgestaltung bleibt nicht aus: „Wie von holden Schimmern erregt, klang von allen silbernen Wipfeln ein süßes Getöne nieder . . . Nachtigallen wurden wach und blieben immer im Takte mit der Musik des Mondscheins“[9]. Ähnlich in der „Vogelscheuche“: „Er vernahm ein feines Schrillen, ein lieblich tönendes Flüstern, es war ihm, als wenn die Mondstrahlen ein vertrauliches Gespräch mit einem verirrten

---

[1] Ph. 55. [2] II, 81. [3] 4, 234. [4] 4, 115. [5] 11, 128. [6] I, 41. [7] 13, 110. cf. 27, 131. [8] 11, 128. [9] 16, 84.

Schmetterling und einer verspäteten Biene führten“ [1]). Der dünne, weißlich spitze Glanz des Mondlichts ist in dem „feinen Schrillen“ glücklich aufgefangen.

Das musikalische Leben der Natur, das nur dem unpoetischen Sinne stumm bleibt, ergibt einen großen Schatz von natursymbolischen Motiven, die, von Tieck ausgebildet, insbesondere auf Heine übergehen. Blumen tun sich „mit Klingen“ auf, „singen leise Lieder“, lassen „süße Töne“ „in ihrem Schoße“ vernehmen[2]). Im Hain der Gesangsgöttinnen „rauscht das Baumgedränge Chorgesang“; Tal und Wald „sind Gesang, und welchen Baum sie denken — der muß süßklingend seine Zweige senken“ [3]).

Wie in diesen — bei Tieck noch durchaus originellen — Vorstellungen, so verschwimmt überhaupt die Grenze zwischen der unwillkürlichen Substitution des Tones unter den gesichtlichen Eindruck und der bewußten Absicht, mit allen Sinnen auf eine Stimmung hinzuarbeiten. Wir haben es bei beiden Erscheinungen mit Symptonen derselben psychologisch-ästhetischen Veranlagung zu tun, die die Sensationen in gleichmäßiger Weise auf die verschiedenen Sinne zu verteilen bestrebt ist — im einen Falle durch doppelsinnige Verarbeitung des nur e i n e m Sinne zugeführten Eindrucks, im andern mittels einer Anordnung der äußern Bedingungen, durch die sofort beide Sinne in Tätigkeit gesetzt werden. Zweideutigkeit derselben Sensation und Parallelwirkung verschiedener, mit andern Worten: Identität und Geschwisterlichkeit heterogener Sinnesreize vermischen sich denn auch in einer „Zerbino“-Stelle, die mit ihren kecken Paradoxen für die ganze Romantik von programmatischer Bedeutung ist.

„Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedwede
Hat nach der Form und Farbe, Zung' und Seele,
Was neidisch sonst der Götter Schluß getrennt,
Hat Göttin Phantasie allhier (im Garten der Poesie) vereint,
So daß der Klang hier seine Farbe kennet,
Durch jedes Blatt die süße Stimme scheint,
Sich Farbe, Duft, Gesang Geschwister nennet,
Umschlungen sind sie alle nur ein Freund,
In sel'ger Poesie so fest verbündet,
Daß jeder in dem Freund sich selber findet.

---

[1]) 27, 131. [2]) II, 133. cf. II. 85. II, 148. III, 50. [3]) II, 25.

> Und so wie Farb' und Blumen anders klingen
> Nach seiner Art in eignen Melodien,
> Daß Glanz und Glanz und Ton zusammendringen,
> Und brüderlich in einem Wohllaut blühn,
> So sieht man auch, wenn die Poeten singen,
> Gar manches Lied im Schimmer fröhlich ziehn:
> Jedwedes fliegt in Farben seiner Weise
> Ein Luftbild in dem goldenen Geleise" [1]).

Daß übrigens die Form, die hier mit der Farbe gemeinsam genannt wird, auch sonst musikalische Empfindungen weckt, zeigen die Beispiele, die oben[2]) angebracht wurden, um das Formgefühl Tiecks zu belegen. Bezeichnender Weise könnten sie fast alle hier wiederholt werden: der Liniensinn setzt sich regelmäßig in Musik um.

Wie das lebendige Empfinden die Stufen organisch verbindet, die von dem notwendigen psychologischen Vorgang zu dem geschickt gehandhabten Kunstmittel der Parallelwirkung disparater Sinnesreize führen, kann eine Skala zeigen, in der ein Glied aus dem andern natürlich herauswächst. Mit den wandernden Wolkenschatten „gehen fremde Wundertöne den Berg hinab"; in den lauen Lüften ruft ein „süßes Klingen", ein „geheimnisvolles Singen"; „durch die Klüfte — Blumendüfte — Gesang im Winde"; „Lustgesang durchdringt die Wälder", „tausend Klänge und Stimmen irren und verwirren sich (im Walde) durcheinander"[3]). Mit dem letzten Beispiel sind wir ungezwungen bei der großen Gruppe realer Tonwirkungen angelangt, mit denen die romantische Poesie Hain und Halde belebt. Wo nicht die romantische Phantasie selbst sich geheimnisvolle Klänge schafft, übernehmen Vogelsang und Bachgeriesel den musikalischen Part; und wenn auch die Natur es versäumt, für das Ohr zu sorgen, während das Auge schwelgt, so machen Gesang, Waldhörner, Lauten und Glocken das Orchester. Hier hat vor allem Eichendorff von Tieck gelernt. Was solche Klänge dem Romantiker sagen, lesen wir in dem Tieckschen „Phantasien"-Aufsatz über „die Töne":

---

[1]) 10, 251 f. [2]) s. o. S. 90. I, 235 (Der Bau der Glieder schwingt sich „wie Musik") deutet Mießner, L. T.'s Lyrik S. 75 unrichtig, wenn er an einen Vergleich der Glieder mit den Saiten eines Instrumentes denkt. [3]) 16, 273. I, 149. I, 1. I, 51. Ph. 43.

„Weht ein Ton vom Feld herüber,
Grüß ich immer einen Freund,
Spricht zu mir: Was meinst du Lieber?
Sieh', wie Sonn' die Liebe scheint,
Herz an Herzen stets vereint
Gehn die bösen Stunden über" [1]).

Es würde zu weit führen, wenn wir alle Stellen allein aus „Sternbald" zusammentragen wollten, die die romantische Musikfreudigkeit in der freien Natur zur Geltung bringen. Bezeichnend ist es, wenn Rudolf, um Franz den eigenen Charakter und die besondere gemütliche Wirkung der einzelnen Instrumente auszumalen, ihm zunächst ein bestimmtes Naturbild suggeriert: „Denke dir zum Beispiel hier das ebene Land gebirgig, mit vielen abwechselnden Waldszenen. Du kömmst nun einen Hügel herunter, ein einsames Tal liegt vor dir, und du hörst nun von gegenüber eine Schalmei spielen". Ein Gedicht schildert nun die Gefühle, die das Instrument weckt. In ähnlicher Weise kommen Posthorn, Waldhorn und Alphorn zu Worte.[2])

Am feinsinnigsten kommt das Streben Tiecks nach gleichmäßiger Anregung der verschiedenen Sinne da zum Ausdruck, wo auf beiden Seiten künstliche Bedingungen vorliegen. Doch ehe wir zu solcher Zusammenfassung mehrerer Künste, nämlich der Raum- und der Tonkunst, fortschreiten, müssen wir, um ihre Wirkung auf den Dichter zu verstehen, aus den „Phantasien" seine Ansicht über das gegenseitige Verhältnis der Künste entnehmen. Es heißt dies nicht, das Schema dem lebendigen Empfinden vorausschicken, da ja die „Phantasien", obwohl eine kunstphilosophische Schrift, das sind, was ihr Name oder besser noch ihr erster Titel besagt „Herzensergießungen".

Ursprünglich bedeuten sie eine Huldigung, die der junge Wackenroder am Throne der Musik niederlegt. Auch Tiecks Ergänzungen, obwohl zum Teil die bildende Kunst behandelnd, lassen den Primat der Tonkunst bestehen. Wackenroder schrieb von der „dunkeln, unbeschreiblichen" Wirkung des Tons, die „bei keiner andern Kunst zu finden ist", und die „durch das

---

[1]) Ph. 89. [2]) Deutsche Nationalliteratur 145, S. 229 ff.

System eine wunderbare Bedeutsamkeit" gewonnen hat. „Es hat sich zwischen den einzelnen mathematischen Tonverhältnissen und den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens eine unerklärliche Sympathie offenbart, wodurch die Tonkunst ein reichhaltiges und bildsames Maschinenwerk zur Abschilderung menschlicher Empfindungen geworden ist . . . Keine andre (Kunst) vermag diese Eigenschaften der Tiefsinnigkeit, der sinnlichen Kraft und der dunklen, phantastischen Bedeutsamkeit auf eine so rätselhafte Weise zu verschmelzen"[1]. Die Sprache der Musik ist reicher als die der Worte[2] und hat trotz ihrer begrifflichen Unfaßbarkeit einen „mächtigen Zauber sinnlicher Kraft" in der Gestaltung von Bildern und Affekten[3]. Keine andere Kunst hat einen „Grundstoff, der an sich mit so himmlischem Geiste geschwängert wäre als die Musik"[4]. Zu demselben Resultate gelangt Tieck, obwohl er die Malerei — wir wissen, wie hoch er ihren Wert einschätzt — ernstlich in seine Überlegung hineinzieht. Auch die Farben, sahen wir, sind Tieck ein seelisches Prinzip in der Natur, auch sie wirken lyrisch, musikalisch, haben einen Empfindungswert, der auf direktem Wege zur Seele dringt; doch die Töne sind mehr von dem Greifbaren, Erdenschweren losgelöst und deshalb dem Geistigen, dem Zentrum, dem Eros kommensurabler: In Form und Farbenglanz ist dir der Ewige nah, doch ein „Rätsel" ist er dem „körperschweren Blick". Entfernter, aber freier regt er sich in den Tönen:

„Bestimmtre Lieb kommt dir von dort entgegen.
Das war ich ehmals, ach! ich fühl es tief,
Eh noch mein Geist in diesem Körper schlief" [5].

Die Musik „tritt unmittelbar mit ihrer Engelsgegenwart in die Seele, und haucht himmlischen Odem aus"[6]. „Wie man sich den Weltgeist in der Natur allgegenwärtig denken kann, jeden Gegenstand als Zeugen und Bürgen seiner Freundesnähe, so ist Musik wie Bürge, Seelenton einer Sprache, die die Himmelsgeister reden, die die Allmacht unbegreiflich in Erz und Holzsaiten hineingelegt hat". Die „Instrumentenwelt redet eine Sprache, die unser Geist auch ehemals verstand und künftig sich wieder darin

---

[1]) Ph. 67 f. [2]) Ph. 71. [3]) Ph. 72. [4]) Ph. 68. [5]) Ph. 86 = II, 29. [6]) Ph. 81.

einlernen wird, und nun horcht unsere ganze innigste Seele mit allen Erinnerungen, mit allen Lebenskräften daraufhin, sie weiß recht gut, was es ist, das dort in holdseligster Anmut ihr entgegenkömmt", nur darf sie es nicht mit Gedanken und Worten festhalten wollen[1]):

„Von den Tönen fortgezogen
Wirst du schönre Lande sehn:
Sprache hat dich nur betrogen
Der Gedanke dich belogen,
Bleibe hier am Ufer stehn" [2]).

Wenn die Seele die Sprache der weltschaffenden Geister, die Sprache der Liebe nachsprechen will, so muß sie in Musik reden. Wir denken an die berühmten Verse:

„Süße Liebe denkt in Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen.
Drum ist ewig uns zugegen,
Wenn Musik mit Klängen spricht
Ihr die Sprache nicht gebricht,
Holde Lieb' auf allen Wegen,
Liebe kann sich nicht bewegen,
Leihet sie den Odem nicht" [3]).

War von den bildenden Künsten die Malerei die romantische Kunst *κατ' ἐξοχήν*, so wird hiermit der Musik die Krone aller Künste gereicht. Dazu aber kommt noch eins. „Die bildende und zeichnende Kunst entlehnt immer von dort (von der Natur) ihre Bildungen, wenn sie auch noch so sehr verschönt, ja Abend- und Morgenrot sowie Mondschein, spielen in Farben und Wolken, wie kein Maler mit seinen Farben erreichen oder nachahmen kann. Der Glanz, der in der Natur brennt, das Licht, mit dem die grüne Erde sich schmückt, ist der Malkunst unzugänglich" — „lallend und kindisch" dünken auch Sternbald die Töne der „unmächtigen Malkunst gegen den vollen, harmonischen Orgelgesang, der aus den innersten Tiefen, aus Berg und Tal und Wald und Stromesglanz in schwellenden, steigenden Akkorden herausquillt"[4]). — „Wie anders verhält es sich mit der Musik! Die

---

[1]) Ph. 85 f. [2]) Ph. 90 f. [3]) Ph. 90. [4]) 16, 274.

schönsten Töne, die die Natur hervorbringt, ihren Vogelgesang, ihr Wasserrauschen, ihr Bergwiderhall und Waldbrausen, ja der majestätische Donner selbst, alle diese Klänge sind uns unverständlich rauh, sprechen gleichsam nur im Schlaf, nur einzelne Laute, wenn wir sie gegen die Töne der Instrumente messen". Die Töne „ahmen nicht nach, sie verschönern nicht, sondern sie sind eine abgesonderte Welt für sich selbst"[1]).

In der Tat findet Tieck die höchsten farbigen Reize, an denen er sich berauscht, mehr in der Natur als in der Kunst, und entnimmt umgekehrt die vornehmsten Äußerungen des Tones mehr dem Bereich der bewußten Kunstübung als dem der natürlichen Laute und Geräusche — selbst wo es sich darum handelt, für Wald und Feld musikalische Ausstattungselemente zu schaffen. Die Malerei ist ein Surrogat für die Wirklichkeit und selbst als solches oft schwächlich; die Tonkunst ist der ideale Ausdruck ihrer Objekte. Auch aus diesem Gedankengang ergibt sich für den Romantiker wiederum der Primat der Musik.

So erklärt sich die für den Entwicklungsgang der Ästhetik interessante Stellung, die Tieck zu einer Verbindung der Künste einnimmt. „Die Farbe ist freundliche Zugabe zu den Formen in der Natur, die Töne sind wieder Begleitung der spielenden Farbe. Die lieblichste Freundschaft und Liebe schlingt sich in glänzenden Fesseln um alle Gestalten, Farben und Töne unzertrennlich"[2]). — Woher die Verwandtschaft, wissen wir: aus der Identität des Gefühlsgehaltes; aus allem spricht die Liebe. Oder wenn wir noch einmal den Dichter antworten lassen wollen: „Was ist doch, fragt der Irdische, die Liebe?" Dem, der sie nicht fühlt, „ein tief Verhüllen",

„Doch wen anlächelt Aug' und Mund der Liebe,
Der fühlt im Herzen Wunderströme quillen . . .
Wem einmal Töne, Lichter, Farben, Sterne
Geschwisterlich aufgingen, . . .
Fühlt der in Gott ein Nahe noch und Ferne?
Muß nicht sein Herz in Ewigkeiten glühen?"[3])

„Wenn aber", fährt Tieck fort und tut damit einen wichtigen Schritt — „die Künste voneinander abgesondert werden,

---

[1]) Ph. 88. [2]) Ph. 45. [3]) I, 185.

so wird der einen mehr geraubt als der andern . . . immer ist es mir vorgekommen, als wenn die Musik für sich in einer abgeschlossenen Welt leben könnte, nicht aber so die Malerei: zu jeder schönen Darstellung in Farben gibt es gewiß ein verbrüdertes Tonstück, das mit dem Gemälde gemeinschaftlich nur eine Seele hat. Wenn dann die Melodie erklingt, so zucken gewiß noch neue Lebensstrahlen in dem Bilde auf, eine gewaltige Kunst spricht uns aus der Leinwand an, und Ton und Linie und Farbe dringen ineinander und vermischen sich mit inbrünstiger Freundschaft in eins. Dann hätten wir wohl die Kraft als Gegenstück zur Natur, als höchst verschönerte Natur, von unserer reinsten und höchsten Empfindung eingefaßt, vor uns. Darum geschieht es wohl, daß in Kirchen zuweilen selbst unbedeutende Bilder so wundersam zu uns hinatmen, verwandte Töne verscheuchen den toten Stillstand und erregen in allen Linien und Farbenpunkten ein Gewimmel von Leben. Die Skulptur will nur die Form ausdrücken, sie verschmäht Farbe und Sprache, sie ist zu idealisch, um etwas mehr zu wollen, als sie selber ist. Die Musik ist der letzte Geisteshauch, das feinste Element . . . Der Geist kann sie nicht mehr als Mittel, als Organ brauchen, sondern sie ist Sache selbst . . . Die Malerei aber steht zu unschuldig und fast verlassen in der Mitte." „Sie will die belebte Welt nachahmen", doch sie ist „unmächtig und ruft die Musik um Hilfe, um ihr ein großes Leben, Bewegung und Kraft zu leihen. Darum ist es so schwer, ja fast unmöglich, ein Gemälde zu beschreiben, die Worte bleiben tot und erklären selbst in der Gegenwart nichts: sobald die Beschreibung echt poetisch ist, so erklärt sie oft und ruft ein neues Entzücken, ein fröhliches Verständnis aus dem Bilde hervor, weil sie wie Musik wirkt und durch Bilder und glänzende Gestalten und Worte die verwandte Musik der Töne ersetzt"[1]).

Ähnlich spricht sich Wackenroder aus: In der Kirche, wo die Kunst ihren höchsten Adel erreicht, kämpfen Musik, Malerei und Poesie im Wetteifer, dem Throne Gottes am nächsten zu kommen. „Doch", fährt er fort, „ich glaube, daß die vernunftreiche Muse der Dichtkunst und vorzüglich die stille und ernste

---

[1]) Ph. 45 f.

Muse der Malerei ihre dritte Schwester für die allerdreisteste und verwegenste im Lobe Gottes achten mögen, weil sie in einer fremden, unübersehbaren Sprache, mit lautem Schalle, mit heftiger Bewegung und mit harmonischer Vereinigung einer ganzen Schar lebendiger Wesen von den Dingen des Himmels zu sprechen wagt"[1]. Wackenroder macht die Musik zur prima inter pares; Tieck, sahen wir, geht noch weiter: er macht sie zur Seele der Allkunst. So kommt es, daß in den „Elfen" die Musik den Zauberbildern Glut und Seele gibt[2].

Die kommunizierende Funktion der Sinne ist aber in der Kunst gerade so der Gipfel des ästhetischen Empfindens wie sie es in der Natur war. Sie liegt vor, wenn in dem seltsamen Licht, das der Mond durch rote Vorhänge wirft, die Töne des Klaviers in leisen Akzenten verschmelzen[3], sie macht vor allem die Kirche zum Paradiese romantischen Stimmungshungers. Die Karwoche führt den Dichter in die Sistina:

„Welches Tönen, welch Empfinden
Zieht durch jede seel'ge Brust!
Nun erst werden die erhabnen Bilder
Der hohen Sistina lebendig!
Wie rührt, bewegt, und ängstet
Allegris Klagebitte, sein frommer Gesang,
Wenn das lebende Auge
Oben den Weltrichter sieht
Sich zürnend erheben:
Die bittende Mutter an ihn geschmiegt,
Die Heiligen um ihn her,
Die furchtbaren Engel, deren Posaunenhall
Die Schläfer weckt". . . .

Die Sonne leuchtet rot und wundersam in die Kapelle:

„Die Lichter erloschen
Eins nach dem andern,
Die Abendröte sinkt,
Und Dämmerung und Dunkel
Ruht auf der bewegten Menge
So wie die letzten Töne verklingen".

Ostern aber ist der Schmerz gelöst.

---

[1]) Ph. 62. [2]) 4, 372 f. [3]) 6, 94.

„Wie das große edle Gebäu,
Von den hehren Wänden die Bilder gottbegeistert,
In der Luft die Musik sich wiegend,
Alle Töne Engel,
Die Farbenschöpfung Himmel,
Das irdische Herz erfaßten,
Gefangen führten, in Leid verklärten,
Zur Lust neu schufen“. . . .

Sein Gefühl quillt über in Erschütterung und Jauchzen — die Allkunst ist der Kunst Erfüllung.

„Nur wer es empfand und lebte,
Kann es wissen und aussagen,
In welche Wonne, in welche seel'ge Leiden,
Die Kunst vereint, verbrüdert,
Die Seele tauchte“ [1]).

Wir sehen an dieser Stelle einen Entwicklungsstrom zu Tage treten, der sich in das Lebenswerk eines Großen ergießt. Von Ast gerade im Jahre der Reisegedichte vorgetragen, später von Ästhetikern wie Trahndorff und Schleiermacher postuliert[2]), findet der Gedanke einer Einheitskunst bei Richard Wagner praktische Beglaubigung. Doch während das „Kunstwerk der Zukunft“ wirklich noch an eine „All“-Kunst denkt, scheiden gerade die bildenden Künste in Wagners reiferen Jahren aus dem Bündnis aus.

---

[1]) III, 205 ff. [2]) Hartmann, Ästhetik I, 556 ff.

Anhang.

Malerische Praxis im Sinne Tiecks.

Nachdem Tiecks Stellung zur Farbe im Großen festgelegt ist, muß es interessieren, in welchen Vertretern der eigentlichen Farbenkunst er seine malerischen Intentionen verwirklicht sieht. Es handelt sich bezeichnender Weise auch hier um Persönlichkeiten, die ebenso wie Tieck selbst eine Epoche bedeuten, wenn sie auch erst vor kurzem als die wichtigen Erscheinungen, die sie in der Geschichte der Malerei darstellen, erkannt worden sind und die eine von ihnen bis in unsere Zeit hinein sozusagen vergessen war. Zu beiden stand Tieck in persönlicher Beziehung; den engen künstlerischen Konnex, in dem er sich mit ihnen fühlt, gibt er in seiner „Sommerreise" zu erkennen. Wir sprechen von Kaspar David Friedrich und Philipp Otto Runge.

Ihre Kunst zu würdigen, ist hier nicht der Ort. Lichtwark, Muther und Gurlitt haben ihnen die geschichtliche Stellung angewiesen, die ihnen gebührt, und deren sie, solange sie ihnen auch vorenthalten wurde, nun nie mehr verlustig gehen werden. Hier kommt es zunächst nur darauf an, durch Nennung der Namen zweier Künstler die Erinnerung an gemalte Bilder zu wecken, die Tiecks ungemalte verdeutlichen können. Gleichzeitig wird sich, am ersichtlichsten durch ein näheres Eingehen auf Runges Schriften, erweisen, wie sehr Tiecks Empfindungen Zeitgeist sind. Daß sie zugleich in seiner innersten Natur wurzeln, zeigt die zwingende Instinktmäßigkeit, mit der sich der Rungeschen Kunst gegenüber die Blutsverwandtschaft in Tieck geltend macht.

F r i e d r i c h ist einer der frühsten Landschafter im modernen Sinne. Er wollte nach einem eigenen Aperçu nicht nur malen, was er vor sich sah, sondern auch, was er in sich sah, wollte seine Bilder nicht erfinden, sondern empfinden[1]). Mit Recht meldet sich also in Tieck das Gefühl, daß Friedrichs Art der seinen kongruent sei.

Trotzdem freilich bespricht er ihn in einer schiefen, unklaren Weise, die weder Friedrich richtig charakterisiert noch des Dichters eigene Stellung zur Landschaft eindeutig wiedergibt.

Während sich die Landschaft sonst darauf beschränke, ein sinnendes Träumen, Wohlbehagen oder Freude an der nachgeahmten Wirklichkeit hervorzurufen, an die sich von selbst ein anmutiges Sehnen und Phantasieren knüpfe, strebe Friedrich mehr, „ein bestimmtes Gefühl, eine wirkliche Anschauung, und in dieser festgestellte Gedanken und Begriffe zu erzeugen, die mit jener Wehmut und Feierlichkeit aufgehn und eins werden". So versuche er, in Natur und Staffage „Allegorie und Symbolik einzuführen, ja gewissermaßen die Landschaft, die uns immer als ein so unbestimmter Vorwurf, als Traum und Willkür erschien, über Geschichte und Legende durch die bestimmte Deutlichkeit der Begriffe und der Absichtlichkeit in der Phantasie zu erheben"[2]).

Gewiß wollen Tieck und Friedrich beide die Züge der Landschaft vergeistigen, doch mit einer gequälten Gedanklichkeit, wie sie hier lobend herausgehoben wird, hat Friedrich noch weniger zu tun als Tieck selbst. Steht schon des letzteren allgemeinstimmunghafte Naturauffassung jeder tüftelnden Allegorisiererei diametral gegenüber, so geht der Maler in der Anerkennung des Realen noch einen Schritt über den Dichter hinaus. Er wagt es, den Kreis der Beleuchtungsarten, die bei Tieck das Monopol „romantischer" Wirkung innehaben, zu verlassen; bei ihm wirkt sich das Geistige noch innerlicher und feiner aus.

Wir sehen also: eine tiefe Beziehung zu Friedrich hat Tieck empfunden; die Formel aber, auf die er sie bringt, ist mißlungen und wird Friedrich noch weniger als dem Dichter selbst gerecht.

---

[1]) Gurbitt, Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin 1900. S. 141. [2]) 23, 17 f.

Carus, dessen „Briefe über Landschaftsmalerei" im Sinne seines Freundes Friedrich Vereinigung des Sinnigen und Wahren verlangen, ist sich denn auch bewußt, daß die zweite Hälfte seiner Forderung einen Fortschritt Tieck gegenüber darstellt, bei dem die Naturtreue durch die einseitige und zu gewaltsame Herausarbeitung der poetischen Wirkung leide. Tieck rechnet er zu den „sentimentalen" Künstlern, die die Natur lediglich als Symbol achten und genug getan zu haben glauben, wenn die Objekte nur so viel kenntlich werden, daß ihre symbolische Bedeutung empfunden werden kann.

Im „Sternbald" steigt beispielsweise ein Pilger zu der Höhe hinauf, auf der im Mondlicht das Kreuz einer Kirche schimmert. Hier sieht Carus eine christlich-sittliche Idee ausgesprochen, der er seine Zustimmung nicht versagt; aber um das Bild lobenswert zu machen, müsse zugleich eine so „reinnatürliche" Auffassung aus dem Bilde sprechen, daß man sich an dem Naturmotiv als solchem erfreuen könne, ja daß ein der christlichen Idee vollkommen fremd gegenüberstehender Mensch „die Kühle des Tales, das Heimliche und Klare der Mondbeleuchtung" usw. empfinden müßte. Dieser Forderung, meint Carus, genüge Tieck nicht[1]).

Daß der Dresdener Arzt gerade den Wirklichkeitssinn vermißt, ist bei seiner eigenen erstaunlichen Beobachtungsgabe nur natürlich. Er zeichnet in seinen Briefen und vor allem in dem zugegebenen malerischen Tagebuche Farbenstudien auf, die zunächst einmal als Einblick in die Arbeitsweise auch seines Freundes Friedrich und sodann als die feinsten literarischen Äußerungen koloristischen Empfindens, die jene Zeit wohl hervorgebracht hat, außerordentlich interessieren.

„Dort blitzt ein helles Schneelicht auf einer Felsenkante, noch mehr hervorgehoben von dem bräunlichen, mit allerhand Moos und Flechten sparsam gezierten Gestein; hier liegen Schneemassen im Schatten und zeigen die Erhöhungen ihrer Oberfläche in bläulichen, hier und da ins Violette ziehenden Tönen an" usw.[2]).

---

[1]) Briefe über Landschaftsmalerei. Leipzig 1831, S. 86 f. [2]) ebda. S. 21.

So etwas konnte Tieck nicht; bei Carus findet man es dutzendfach. Freilich stets ohne künstlerische Bildwirkung, im Tenor der Taschenbuchnotizen, die ein Maler vor der Natur macht, um zu Hause vor der Staffelei die richtigen Töne wiederzufinden. „Frischer Schnee ziert die Fichten und Kiefern, erscheint klar, aber im Dunkel violett sich von der abendlich geröteten Luft absetzend, selbst gegen östliche Gegendämmerung steht der Schnee dunkel“[1]).

Eine Schneestudie von dieser Genauigkeit sucht man in der ganzen schönen Literatur jener Zeit vergeblich. Ist doch überhaupt die Schneelandschaft schon als solche garnicht kanonisiert. Das Monopol künstlerischer Verwendbarkeit, das noch Tieck an wenige Beleuchtungsnuancen vergeben hatte, wird, wie man sieht, von Carus nicht weniger als von Friedrich aufgehoben. Dem Stimmungswechsel im Gemüt, sagt dieser erste Verkündiger der modernen Landschaft, entsprechen die verschiedenen Arten der Witterung[2]).

Tieck selbst scheint sich denn auch dem andern Künstler, den er in der „Sommerreise“ würdigt, noch näher zu fühlen als dem Dresdener Landschafter und seinen von Carus literarisch vertretenen Ideen. Runge sei vielleicht noch tiefsinniger als Friedrich. Er strebe danach, „die phantastisch spielende Arabeske“ (die ihn zu keinem Realismus nötigt) „zu einem philosophischen, religiösen Kunstausdruck zu erziehen“, das heißt: zu einer Symbolik, die im Gegensatz zu den frostigen, wissenschaftlich ausgeklügelten Allegorien der antikisierenden Klassizisten nicht mit dem enträtselnden Verstande, sondern mit der nachschwingenden Seele aufgefaßt werden will. Tieck redet von den „Tageszeiten“, die bei ihrem Erscheinen überhaupt die Kritik stark beschäftigen. Hier habe der Maler etwas Originelles hervorgebracht, nur falle er zu oft aus dem Symbol und der Allegorie in die zu willkürliche, nicht aus sich heraus verständliche Hieroglyphe.

In der Tat zerlegt Runge, wie im folgenden ersichtlich werden wird, die Landschaft, die auch er als Ausdruck eines Geistigen

[1]) ebda. S. 189. [2]) ebda. S. 45—49.

ansieht, so sehr in ihre Elemente, daß er zu dem aus pflanzlichen Motiven gestalteten — für ihn freilich tief sinnvollen — Ornament gelangt.

Mit Runge war Tieck durch eine Freundschaft verbunden, die auf dem Gefühl enger geistiger Verwandtschaft fußte. Auch Runge empfindet den starken inneren Zusammenhang. An Daniel schreibt er 1803 — aus demselben Jahre datiert der Brief der „Sommerreise", der die angezogene Rezension enthält —: „Wie ich in Ziebingen Tieck meine Zeichnungen zeigte, war er ganz bestürzt, er schwieg stille, wohl eine Stunde, dann meynte er, es könne nie anders, nie deutlicher ausgesprochen werden, was er immer mit der neuen Kunst gemeynt habe; es hatte ihn aus der Fassung gebracht, daß das, was er sich doch nie als Gestalt gedacht, wovon er nur den Zusammenhang geahnt, jetzt als Gestalt ihn immer von dem ersten zum letzten herumriß; wie nicht eine Idee ausgesprochen, sondern der Zusammenhang der Mathematik, Musik und Farben hier sichtbar in großen Blumen, Figuren und Linien hingeschrieben stehe . . . Er war ganz tiefsinnig geworden; . . . die bestimmt ausgesprochene Wahrheit der Farbe, der Grundbegriff des Glaubens, womit ich zu Werke ginge, damit müsse ich alles überwinden, was sich in den Weg lege; diese Festigkeit, die so bis in die Praktik hinein regulär vorgehe, dagegen müsse er sich wie nichts vorkommen." Er könne es nur natürlich finden, daß Tieck so zumute gewesen. Es sei ebenso falsch, nur innerlich fortzugraben, wie es gefährlich sei, blos äußerlich abstrakt fortzuschließen. In Tieck sei die Ahnung, er selbst verlange nach Ausdruck. Er stelle neben Tieck gleichsam die exekutive Gewalt vor. Ohne Tieck würde er, Runge, vielleicht zur Virtuosität verflachen; ohne sein, Runges, Aussprechen könnte Tieck sich in seinem Gemüt verlieren[1]).

Vergleichen wir mit dieser Selbsteinstellung die Bedeutung, die die Kunstgeschichte der seltsamen Persönlichkeit des jung gestorbenen Malers beimißt. Runge ist „der erste große Farben- und Lichtmaler des Jahrhunderts. Neben seinen Gemälden von 1805 und 1808 sind selbst Manets Bilder aus dem Anfang der

---

[1]) Runges hinterlassene Schriften. Hamburg 1840. 1, 36 ff.

sechziger Jahre noch Wandteppiche". So Lichtwark in seiner „Erziehung des Farbensinns"[1]). Ein Vorspiel nennt Muther Runges Kunst, ein Vorspiel zu den Lichtsymphonien der Moderne, ein Wegweiser am Eingang des Säkulums, das in der Malerei das „Fiat lux!" zur Tat macht.

Wie weit sich nun Runges Behandlung der Lichtprobleme mit Tieckschem deckt, läßt sich nur vor seinen Originalwerken bestimmen, da hier eben die Farbe alles ist. Wie sehr jedoch seine Motivwahl den Intentionen des Romantikers entspricht, vermögen schon wenige Zitate aus den „Schriften" zu illustrieren: auch der Maler läßt Mond und Abendrot durcheinander scheinen, auch er studiert den Sonnenuntergang, dessen Strahlung wie eine Glut durch die Stämme und Zweige bricht; der Subtilität Tieckscher Wirkungen gleicht es, wenn Rosen und bunte Blumen aus dem Nebel fallen, „der sich vor ihnen färbt"[2]).

Es ist ein glücklicher Umstand, daß die fleißige Feder, die Runge neben Stift und Pinsel zu führen liebte, einen Kommentar geschaffen hat, der sein interessantes malerisches Lebenswerk authentisch erläutert. Halten wir uns an diesen geschriebenen Nachlaß, um zu prüfen, wie weit der Sinn seiner Kunst, in der er so freudig den Ausdruck Tieckscher Ideen erkennt, tatsächlich dem Geist des großen Dichters verwandt ist.

Am unverkennbarsten tritt in den Aufzeichnungen Runges der Einfluß Jakob Böhmes hervor. Der Nachweis dieses theosophischen Einschlags gehört jedoch ebensowenig wie die physikalische Auseinandersetzung mit Goethes Farbenlehre in den Rahmen dieser Arbeit hinein[3]). Desto mehr jedoch das allen seinen Philosophemen zugrunde liegende warme, unmittelbare Empfinden für die Schönheit der Farbe.

Runges offenes Auge freut sich an ihr, wo sie ihm auch begegne. Er betrachtet das Violette in der zarten Helligkeit der Levkoien und im dunkeln Schatten der „tiefen" Veilchen; welches er mehr liebt, weiß er nicht, „denn bald leuchtet eine Farbe so schön in der Helligkeit, und bald zieht sie dich in die stille Tiefe zu sich. So auch das Grün, das aus dem tauigen Grase,

---

[1]) Berlin 1905. S. 46. [2]) 1; 68, 81, 31. [3]) vgl. E. Ederheimer, Jakob Boehme und die Romantiker. Heidelberg 1904.

aus dem zarten Weben des Buchenwaldes, aus der krystallnen Klarheit der Woge lockt: ist es schöner in der Helligkeit des Sonnenscheins oder in der Stille des Schattens? Sehnsüchtig ergötzt sich das Auge an der „Glut des Goldglanzes in Metallen und im schwelgenden Genuß an saftigen Früchten", an der „herrlichen Kühle eines samtnen Gewandes, an der lebendigen Bewegung der Blumenfarben"[1]).

Vor allem aber tritt uns bei Runge wieder die hohe Einschätzung der transparenten Farbe entgegen, wie Tieck sie ausgebildet hat; uns erscheint sie bei dem Malerphilosophen bewußter als sie auf Seiten des Dichters war, indem sie sich auf liebevolle, eindringende Beobachtung und zugleich auf mystizierende Betrachtungen im Stil Jakob Böhmes stützt.

In seinen „Jahreszeiten", schreibt Runge an Tieck, will er „den wunderbaren Unterschied andeuten der unsichtbaren Farbe von der sichtbaren oder der durchsichtigen von der undurchsichtigen"[2]), ein Unterschied, der in seiner Farbenlehre auch nach der physikalischen Seite hin eine wichtige Rolle spielt. Unendlich reizend sei, wenn man sich darein vertiefe, das Verhältnis der transparenten Farbe zum Licht. Ihr „Entzünden und Verschwimmen ineinander und Entstehen und Verschwinden" sei wie das „Odemholen in großen Pausen von Ewigkeit zu Ewigkeit, vom höchsten Licht bis in die einsame und ewige Stille in den allertiefsten Tönen". Die unsichtbaren Farben aber stehen wie Erdenblumen dagegen, die es nicht wagen, sich mit dem Himmel zu messen[3]).

Mit dem warmen Blick des Malers betrachtet der Physiker und Philosoph das Spiel von Helligkeit und Dunkel in der geheimnisvollen Tiefe der durchsichtigen Farbe. Alle Kreatur und Farbe ist vom Lichte gezeugt[4]), und „wie Licht und Finsternis die beiden Kräfte sind, die alle Erscheinungen verschlingen, so leben auch alle Dinge in denselben in ewiger Erzeugung und Auflösung. So entzündet sich in der klaren, farblosen Tiefe die Farbe, und indem sich die Farbe ineinander bewegt, entzündet sich immer gewaltiger und lichtvoller die Farbe in derselben. Versinkt die Farbe in eine tiefe Farblosigkeit, so entzündet in

---

[1]) I, 70. [2]) I, 60. [3]) I, 96. [4]) I, 71.

dieser lebendigen Tiefe die leiseste Erleuchtung die Farbe wie einen bekannten Klang von neuem. Auf solche Weise erscheint die Farbe wie das Funkeln der Fixsterne — und wie gewaltige Wogen aus dem leuchtenden Jubel der größten Helligkeit in die klingende Tiefe einer unergründlichen Finsternis, die in großen Odemzügen immer wieder entschläft, bis einst das Licht den glühenden Morgen mit unendlicher Pracht in ihr entzündet"[1]).

Ähnlich versucht Runge, sich bei Gelegenheit physikalischer Erörterungen, die dem Wesen der durchsichtigen Farbe im Gegensatz zur undurchsichtigen gelten, die Wirkung von Licht und Dunkel auf einen fingierten faustgroßen Granat oder Rubin auszudenken. Vor allem stellt er sich mit Entzücken die „brennende" Gewalt vor, die der Stein ausübt, wenn in seiner „glühenden Tiefe" ein Lichtstrahl zurückgeworfen wird, eine Gewalt, gegen die uns alle undurchsichtige Farbe „wie fade" erscheinen muß[2]).

Nicht nur Licht und Dunkelheit, die bei solchen halb physikalischen, halb mystischen Meditationen stets gegeneinanderwirken, sondern auch Licht und Farbe stellen in gewissem Sinne feindliche, sich ausschließende Prinzipien dar. Tieck beklagt des Tages grausam ernste Klarheit, die ihm tückisch den Morgen zerstört. Runge zeigt in seinen „Tageszeiten", wie am Morgen das Licht die Farbe vertreibt, am Abend die Farbe das Licht verschlingt[3]).

Die Farbe aber, schreibt er ganz in Tieckschem Sinne, ist eine so freundliche Erscheinung, daß ich immer mit neuem Entzücken sehe, wie sie sich in allen ihren Tönen wie mit Geistern des Lichtes allem Körperlichen anschmiegt und es durchdringet, um ihm das himmlische Vaterland näher und näher an das Herz zu legen, so daß auch, je geistiger und durchsichtiger die Substanz des Körpers ist, er tiefer und inniger mit der Farbe vereinigt und vom Lichte durchdrungen wird. Und so muß auch ich, wenn ich in diese Erscheinung mich vertiefe, mich mit allen Bestrebungen und Kräften der süßen Vernichtung des Lichtes hingeben, um im gewissen Glauben zuletzt die Glut der geistigen Gedanken zu empfangen"[4]). —

Er empfängt sie in der Landschaft. Die historische Kunst, die der Weimarer „Schnickschnack" wieder wecken will, hat

---

[1]) I, 141 vgl. 143 f. [2]) I, 144. [3]) I, 31. [4]) I, 70.

ihren Höhepunkt gehabt. Ein neues Schöne muß auf einem neuen Wege entstehen: eben in der Landschaft. Michelangelo ist der Große, der die historische Kunst beschlossen hat. Schon Raffaels Sixtinische Madonna ist eine Empfindung, und von da ab neigen alle Kompositionen dem Landschaftlichen zu. Als Beispiel wird Guidos Aurora angeführt.

Umgekehrt hat es jedoch noch keinen Landschafter gegeben, der eigentliche Bedeutung in seinen Landschaften hätte, der Allegorien und deutliche, schöne Gedanken in eine Landschaft gebracht hätte. Wer aber „sieht nicht Geister auf den Wolken beim Untergang der Sonne? Wem schweben nicht die deutlichsten Gedanken vor der Seele? Entsteht nicht ein Kunstwerk nur in dem Moment, wann ich deutlich einen Zusammenhang mit dem Universum vernehme?“[1]) Wenige Maler nur haben in neuerer Zeit hier die Kunst geahnt, haben die Hieroglyphe der Natur enträtselt, haben den Akkord gehört, in den für Runge selbst die ganze Natur zusammentönt, indem sie ihn das Höchste fühlen läßt, was wir ahnen, „Gott“[2]). Denn die „Ahnung von Gott“ ist das erste Erfordernis eines Kunstwerkes[3]). „Diese Empfindung des Zusammenhangs des ganzen Universums mit uns“ treibt uns, in Worten, Tönen oder Bildern in der Brust des Menschen neben uns dieselbe Empfindung zu erregen[4]).

Aus solchen Gedankengängen heraus müssen wir es verstehen, wenn er so bitter über Weimar sagt: „Die neue Aufgabe“ (die dort gestellt worden war) „läßt viel Empfindung und Symbolisches zu; nun können wir sitzen gehen und empfinden, das heißt uns: beim verkehrten Ende anfangen“.

Je schroffer Runge aber dem Weimarer Kunstbetrieb gegenübersteht, desto mehr Recht hat er, sich als Gesinnungsgenossen der Romantik zu fühlen. An Tieck schreibt er 1802, er glaube nun zu verstehen, was jener unter Landschaft meine. Die alte Kunst habe dahin gestrebt, in den Menschen das Regen und Bewegen der Naturkräfte auszudrücken. So Homer und noch Shakespeare. Im Gegensatz zu dieser, der historischen Kunst bestehe die Landschaft nun in dem umgekehrten Satze, daß die

---

[1]) I, 6 vgl. 14 f. [2]) I, 9. [3]) I, 13. [4]) I, 11.

Menschen in allen Naturerscheinungen sich und ihre Leidenschaften sähen[1]).

So ist er sich denn auch klar, daß die Blumen — wenigstens ihm — sehr verständliche Geschöpfe sind[2]) und als beredte Zeugen jenes Geistigen, das in der Natur lebt, gelten können: für den Maler ein Grund, sich in einer breit ausgesponnenen Blumensymbolik auszusprechen.

Es ist merkwürdig, wie durch diesen Schritt vom Gesamten der Landschaft zur einzelnen Pflanze die eigentliche Errungenschaft, die in Runges neuen Einsichten vom Wert des Landschaftlich-Koloristischen zu erblicken ist, wieder in Frage gestellt wird. Denn nun schleicht sich an die Stelle einer groß und unmittelbar aufgefaßten Stimmung wieder ein allegorisch-gedankliches Moment ein, tritt an die Stelle der Stimmungseinheit einer geschlossenen Landschaft das aus Einzelsymbolismen nach einem formalen Gedanken zusammengestellte Ornament, dessen rein romantischer Charakter schon dadurch verdächtig wird, daß Goethe daran Gefallen findet.

Am klarsten tritt die eigenartige Umbiegung der Rungeschen Landschaftsästhetik in folgender Briefstelle vom 7. November 1802 hervor:

„Wie selbst die Philosophen dahin kommen, daß man alles nur aus sich heraus imaginiert, so sehen wir, oder sollen wir sehen, in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt, und dadurch wird die Landschaft entstehen . . . Wenn wir so in der Natur nur unser Leben sehen, so ist es klar, daß dann erst die rechte Landschaft entstehen muß, als völlig entgegengesetzt der menschlichen oder historischen Komposition. Die Blumen, Bäume und Gestalten werden uns dann aufgehen und wir haben einen Schritt näher zur Farbe getan! Die Farbe ist die letzte Kunst, und die uns noch immer mystisch ist und bleiben muß, die wir auf eine wunderlich ahnende Weise wieder nur in den Blumen verstehen“.

Es führte zu weit, wollten wir der theosophisch-mystizierenden Anwendung dieser Ideen über Blumen- und Farbensymbolik — etwa in den Bemerkungen über die „Tageszeiten“ —

[1]) 1, 24. [2]) 1, 26.

nachgehen: wie „Morgen“ und „Abend“ nur „den höchsten“ Begriff von der Lilie und Rose auszudrücken suchen und beide nur die rote Farbe aussprechen“, wie das Blau den Tag und das Gelb die Nacht bezeichnet; oder wie andernorts aus dem innern Lichtstrahl, dem Glauben, die Farben hervorgehen, „das ist die Eins und die Drei, das ist die Sehnsucht, die Liebe und der Wille, das ist gelb, rot und weiß (blau?)“[1]).

Solche Symbolik, meint Runge, müsse in der Dichtung sein wie im Gemälde, im Gebäude wie überhaupt auch in allen Ideen, welche durch Linien ausgedrückt sind[2]); sie ist „die eigentliche Poesie, d. i. die innere Musik“. —

Nun kann es aber Runge als Romantiker unmöglich genügen, dem der reinen Zeichnung zustrebenden Klassizismus nur Farbe und Linie als Medium des Empfindens gegenüberzustellen. Können die Töne nicht ebensogut den Anspruch erheben, als Sprache des Geistigen zu gelten?

Von der gleichen Voraussetzung wie Tieck, d. h. von dem nämlichen romantischen Kunstempfinden ausgehend, gelangt Runge zu derselben Konsequenz, die sich bei jenem ergab — ein Beweis für die organische Folgerichtigkeit der Funktionsweise, die das ästhetische Gefühl jenes Dichters aufwies.

Um auch die Musik in den Dienst der Stimmung zu stellen, wird sie auf den Blättern Runges in musizierenden Engelkindern direkt äußerlich angedeutet, indem diese mit ihren Instrumenten die tonale Seite des darzustellenden Gefühls vertreten. Das dritte Bild der Tageszeiten „sollte in den Farben hinten so zusammenkommen, als wenn die Abendröte mit dem Mondschein am Himmel gleich hell ist, sodaß sich beider Schein begegnet“ (man vergleiche die Verwendung dieses malerischen Motivs bei Tieck!); „die Farben der Blumen und die Töne der Instrumente würden dieses nachahmen“[3]).

Auch in den Versen Runges helfen Ton und Farbe einander bei der Umgrenzung einer Stimmung: Ich hörte im Rohr die Lüfte zischen, den Vogel hörte ich singen, der hohle Wald erklang —

„Horch! Trompeten nur aus Weiten,
Näher holder Töne Gleiten —
Und die Abendsonne sinkt.

---

[1]) I, 32 vgl. 33. I, 37. [1]) I, 42 f. [3]) I, 68 f.

O, nach diesen, diesen Tönen
Möcht ich immer satt mich sehnen!
Krausen sich die leichten Wolken
Hell vergoldet ihre Ränder,
Hinter ihnen ferne Länder". —

Im Walde liebliche Gestalten; sie schimmern auf und schwinden. Und nie soll ich sie wieder sehn, jene schöne Seele?

„Nach dem Schimmer, nach den Tönen
Muß ich mich nun ewig sehnen?"

Ja, alles ist Liebe, was ich treibe, sehe und denke. Doch nirgends werde ich der Lieben begegnen, wohin ich auch gehe:

„Nach dem Schimmer, nach dem Glanze,
Nach den vollen, süßen, lieben Tönen
Muß ich mich nun ewig, ewig sehnen" [1]).

Für die Erscheinung, die mit einer derartigen Paarung der Sinne stets Hand in Hand auftritt, die Substitution des Tones an Stelle der Farbe, boten die oben angezogenen Ausführungen über die transparente Farbe schon bezeichnende Beispiele. Es ist natürlich, daß gerade die durchsichtige Farbe durch die Macht ihrer unvergleichlichen Wirkungen der andächtig bewundernden Empfindung des Malers eine solche Expansionskraft mitteilt, daß sie über die Ausdrucksmittel, die der Schilderung gesichtlicher Wirkungen von Haus aus zu Gebote stehen, immer wieder hinausgreift.

So wird ihm das leise Wiederaufleuchten der Farbe in der lebendigen Tiefe des Edelsteins zum Ertönen eines bekannten Klanges, die größte Helligkeit zu einem „leuchtenden Jubel" und die unergründliche Finsternis zu einer „klingenden" Tiefe, einer einsamen und ewigen Stille in den allertiefsten Tönen[2]). Ähnlich erscheint die „glühende" Durchsichtigkeit des Weines als „klingende Tiefe"[3]).

Daß sich Runge endlich auch ebensowenig wie Tieck scheut, die subjektiv-synästhetisch empfundene Tonwirkung zu einer realen zu erheben, ist nach alledem nicht zu verwundern. Ja er kommt an Tiecksche Keckheiten heran, indem er die Vögel dem „Klang der flimmernden Sterne" schweigen läßt[4]).

---

[1]) 1, 49 f. [2]) 1, 96 u. 141. [3]) 1, 71. [4]) 2, 174.



II. Teil.

Das Farbenempfinden in der außertieckschen Dichtung der Romantik.

Wenn nunmehr neben Tieck noch einige andere Dichter, die eine nähere oder fernere Beziehung zu seiner Kunst aufweisen, in ihrem Farbenempfinden dargestellt werden sollen, so kann es sich nicht darum handeln, eine vollständige Geschichte der romantischen Koloristik zu geben; die folgenden Studien wollen nichts, als in wenigen repräsentativen Typen malerischen Fühlens weitere Punkte der Entwicklungslinie andeuten, die wir an einer interessanten Stelle näher beobachtet haben. Sie erfuhr bei Tieck eine energische, wenn auch durch Heinse und Jean Paul vorbereitete Umbiegung: der erste ausübende Künstler der dichterischen Romantik trug deren Empfindungsweise in die malerische Auffassung der Außenwelt hinein. Es ist von vornherein anzunehmen, daß sich die Kunst- und vor allem die literarischen Parteigenossen Tiecks dieser aus Zeitstimmung geborenen Umgestaltung des Farbenempfindens anschlossen.

Wie kräftig sich der Einfluß des romantischen Klassikers erwies, sollen die nächsten Blätter feststellen, doch nicht, ohne gleichzeitig bei jedem behandelten Autor ein geschlossenes Bild seiner koloristischen Anlage anzustreben. Es wird nicht einmal immer nötig sein, die einzelnen Übereinstimmungen mit Tieckschen Motiven, Auffassungen und Kunstmitteln ausdrücklich zu betonen; selbstverständlich darf anderseits auch nicht eine jede Gleichheit auf Abhängigkeit zurückgeführt werden, da sich die Kongruenz mancher Erscheinungen aus ihrer gemeinsamen Wurzel, der romantischen Psyche, innerlicher erklären läßt. Und auch der Einfluß, der Tieck trotzdem auf Form und Bildung des romantischen Farbenempfindens zuerkannt werden muß, kann nur dann verstanden werden, wenn man in seiner koloristischen Eigenart die aus romantischem Geist gewachsene, organische Notwendigkeit erkennt.

Tiecks Mission, dem malerischen Empfinden der neuen Kunstschule Sprache zu geben, hätten die kritischen Stimmführer des romantischen Häufleins niemals erfüllen können.

August Wilhelm Schlegel, dessen Vortrag sich am Klassizismus gebildet hat, ist von vornherein viel zu karg im Aufsetzen von Farben, um eine originale Manier auszubilden. Nur, wenn etwa in dem Sonett „Licht und Liebe" der philosophierende Ästhetiker spricht, kommt eine Freude an der Glut der Farbe zum Durchbruch. Wie die Romantik jedoch stets bei der so beliebten Gegenüberstellung von Licht und Farbe ins Symbolisieren gerät, so auch Schlegel. Dabei kann es nicht ausbleiben, daß die koloristischen Werte Einbuße erleiden, da die allegorische Ausmünzung den Akzent verrückt und den künstlerischen Eigenwert beiseite schiebt. Ton und Philosophie des Gedichtes gemahnen unmittelbar an Tieck und an gewisse Partien der „Hymnen an die Nacht":

„Nicht bloß spielt in des Sonnenstrahles Reine
Die ganze Farbenwelt; die glühnde Helle
Wird auch auf Erden hoher Farben Quelle,
Die sie hervorrief gleich als Wiederscheine.

Da brennen Blumen, regt durch goldne Haine
Sich des Gefieders tausendfärb'ge Welle,
Das Raubtier schleicht in buntgefärbtem Felle;
Und in der Tiefe funkeln edle Steine.

So reift der Liebe Glut und heiß Erröten
Wie Sonnenstrahl die irdischen Naturen,
Zum Farbenglanz der Phantasie Gebilde.

Ihr ebnen sich smaragdner die Gefilde,
Ihr wölbt der Himmel voller die Azuren,
Wo schöner zuckend auch die Blitze töten" [1]).

Der Schwerpunkt des malerischen Interesses soll in den Problemen der Farbe und des Lichtes liegen. Da die Kunst des Pinsels die Natur so darstellen soll, wie sie uns erscheint, und nicht, wie der durch Wissen und frühere Vorstellungen befangene Blick des praktischen Menschen sie zu sehen glaubt, „so wissen wir auch, was wir von dem Urtheile derer zu halten haben, welche die Färbung und Beleuchtung, die Mittel, wodurch die Körper erst

[1]) Sämtl. Werke, hsg. v. Böcking. Leipzig 1846. 1, 349.

erscheinen, zu untergeordneten Theilen der Mahlerey, oder wohl gar zu unwesentlichen Reizen derselben herabsetzen. Sie ist ja eigentlich die Kunst des Scheines, wie die Bildnerey die Kunst der Formen“[1]).

Daß Schlegel bei Glossierung des Tieckschen „Süße Liebe denkt in Tönen“ gleich jenem der Musik als Seelensprache huldigt, ist selbstverständlich, umsomehr, als die hohe Einschätzung dieser Kunst für den Romantiker als solchen feststehen muß.

Noch genauer trifft „Frau B.“ (Sophie Bernhardi) die kunstphilosophische Überzeugung Tiecks in einer Variation, die in der „Europa“ wie bei Böcking zugleich mit August Wilhelms Glossen abgedruckt wird. Während Schlegel „Bild und Ton“ als Abglanz der ewigen Schöne preist[2]), stellt Sophie ausdrücklich den Primat des Tones gegenüber der Farbe fest:

„Selbst der Purpurglanz der Rosen
Ist zu matt der Liebe: kosen
Nur in Tönen mag sie gern“ [3]).

Wenn dann auch bei Schlegel die starke musikalische Empfindung optische Sensationen mitschwingen läßt, so braucht man dieses unausbleibliche Symptom jedes romantischen Denkens nicht notwendig auf literarische Vorbilder zurückzuleiten, doch läßt sich nicht leugnen, daß man sich an Klosterbruder-Phantasien erinnert fühlt, wenn es heißt:

„Wie die Töne niederfließen,
Ist es bald ein gold’ner Schein,
Worin zarte Kinderlein
Spielend auf und niederschießen“ usw.[4])

Friedrich Schlegel gibt zwar weit mehr Kolorit als sein Bruder, doch ist das Gesamtbild dasselbe wie bei jenem: Der im Kritisch-Theoretischen so selbständige Kopf schult sich in der Praxis des malerischen Schaffens an den spielend hingeworfenen Vorlagen, die er in den Dichtungen seines Freundes Tieck vorfindet. Mag man Friedrich seinem Bruder, dem fein ziselierenden Beherrscher der Form, noch so richtig als den

---

[1]) Athenäum 2, S. 63. [2]) 1, 141. [3]) 1, 147. Vgl. Das Aperçu Louisens in den „Gemählden“, der Geruch sei am Ende der edelste und am meisten poetische Sinn, weil er weniger dem Bedürfnis diene als Gesicht und Gehör (Athenäum 2, S. 63). [4]) 1, 145.

Mann des tief heraufgeholten Kunstempfindens hinstellen: er produziert nicht leicht und selbstverständlich genug, um selbständig einer neuen Art des Sehens zu jener Evidenz zu verhelfen, die nur einer zwanglos gewachsenen, naiv aus sich heraus gebenden Künstlernatur gelingt.

Gleich seinem Freunde berauscht Friedrich Schlegel sich an satter Farbenfülle. Wie jener die farbige Dämmerung des Kirchenraumes als Licht des Paradieses empfindet, so singt auch er begeisterte Hymnen auf die Glasmalerei. Die alles übersteigende Wirkung eines Glasgemäldes, das er in Paris sieht, führt er weniger auf den Dürerschen Entwurf zurück, nach dem es gearbeitet ist, als auf seine brennende Farbkraft, „worin keine andre Art es der Glasmalerei gleichtun kann". Ebenso wie die schrillen Dissonanzen in der Musik hält er die beinahe schreienden Farben der Glasmalerei für geeignet, die grellsten Leiden und Leidenschaften in ihrer ganzen Tiefe wiederzugeben, vorausgesetzt, daß die Dimensionen und der Standort des Werkes überhaupt das Gegenständliche noch zu Worte kommen lassen. Denn wo im Chor altgotischer Kirchen die schmalen Fenster in eine fast unermeßliche Höhe hinaufsteigen, ist eine bildhafte Wirkung nicht mehr möglich. Sie erscheinen dann nur noch als Farbenmasse, in der die Einzelheit untergeht, als „Teppiche, von bunten Krystallen gewebt, als durchsichtige Mosaik der hellschimmerndsten Edelsteine, in großen Partien aufs kühnste durcheinander geworfen, wo der Himmel durch die höchste Farbenpracht der Erde wie in lichten Flammen hereinbricht"[1]).

Tiecks Stilmittel, die Farbe zu farbigem Licht aufzuhöhen, läßt sich Schlegel nicht entgehen; auch er spricht von dem Glühen und Brennen der Blumen, ja von dem Feuer der Fluren und der „grünen Frühlingsglut" der Baumkronen[2]) — das bedeutet: er begleitet Tieck sogar bis zu dem Extrem, diese energische Technik von roten und goldenen Tönen auf das ruhige Grün zu übertragen.

Daß er letzteres dennoch — wiederum gleich Tieck — den Blumenfarben gegenüber als ein stilleres Element empfindet, mögen einige Zeilen belegen, die in eigenartiger Weise Brunst

---

[1]) Sämtliche Werke. Wien 1822—1825. 6, 148 f. [2]) 8, 90 u. 189. 9, 127.

und Kühle der Farben als Gleichnis gebrauchen. Wenn der Dichter die Geliebte umarmt, will er „die Flammen durch Geschwätz zu lindern streben“,

„Wie Blätter dunkles Grün um Blumen ranken,
Als ob es gern die Glut der Farben kühlte,
Weil sonst das Auge würd' im Glanz erkranken,
Wenn es berauscht im Blumenfeuer wühlte,
Wo rote, weiße, bunte Strahlen wanken,
Nicht auch im Grün das Licht gemildert fühlte“[1]).

Der hier ausgesprochene Gedanke ist für die feine Ausbildung und die außerordentliche Stärke des romantischen Farbengenusses nicht weniger bezeichnend als für die Bewußtheit, die er unter der Einwirkung ästhetischen Philosophierens erhält.

So kommt es, daß die Phantasie des Dichters selten vergißt, wenigstens an der einen oder andern Stelle Farbe aufzulegen, wenn sie nicht gar das Ganze von dem koloristischen Gedanken beherrschen läßt. Man betrachte daraufhin die mannigfachen Bilder, die die berühmte Romanze „Bei der Wartburg“ gleich einem Wandelpanorama vorübergleiten läßt.

Da stehen, in Sonne und Nebel gekleidet, die allgrünen Wälder, windet sich breit und langsam, bald schwarz, bald silbern der Strom durch die grünenden Anger, führen schwer beladene Wagen den Reichtum des Orients, „blühende Steine und farbige Früchte, Indiens goldensten Segen“. Dem Ritter, der im Frühling durch die Felder schweift, naht aus Waldesgrüne die Frau seines Herzens und reicht ihm statt nichtiger Worte volle Blumen. Wenn aber die braune Erde erstarrt ist, wenn die Flüsse leuchten wie Eisen und im weißen Laub die Wälder schimmern, dann wachen die alten Geschichten auf und zeigen der lauschenden Schar die dunkelsten Bergestiefen, „von Lichtern durchschienen, voll Schätzen und Märchen“[2]).

Es ist bemerkenswert, wieviel in diesem Gedicht gerade das Kolorit zu der feinen, bildmäßigen Gestaltung der einzelnen Vorstellungen beiträgt. Anderseits kann nicht verkannt werden, wie sehr Schlegel mit Tieckscher Farbengebung arbeitet. Hierher gehört das Spiel von Sonne und Nebel, gehört der grüne Wald als Grundton der Frühlingsstimmung.

---

[1]) 8, 125. [2]) 9, 95 ff.

Noch deutlicher übrigens als an dieser Stelle wird die Beziehung der Schlegelschen Waldschilderung zu Tieckschen Vorlagen in dem Spessartliede mit der Strophe:

„Wie mächtig dieser Äste Bug,
Und das Gebüsch wie dicht,
Was golden spielend kaum durchschlug
Der Sonne funkelnd Licht“ [1]).

An Tieck erinnert die Wartburg-Romanze des weiteren mit der lichterdurchschienenen Dämmerung des unterirdischen Märchenreiches sowie mit den blühenden Steinen und farbigen Früchten der indischen Schätze.

Es ist die freudige, unbesorgte Buntheit des Tieckschen Zauberreiches, die dann aber auch bei Schlegel zu diskreteren Wirkungen verfeinert wird. So ist ein ausgesprochenes Lieblingsmotiv das Farbenspiel des Weines, das interessanter Weise stets durch eine Verschmelzung der Vorstellungen Kristall und Gold gegeben wird. Entweder ist der Wein selbst Träger des Kristallglanzes oder aber die feine Schale, die ihn umschließt. Dem letzteren Falle wird der feingedachte Gegensatz abgewonnen:

„Dunkelgolden rollet der Wein
In des hellen Krystalles Blitzen“ [2]).

Eine Paraphrase über dasselbe Thema eröffnet den „Wechselgesang“ des Alten und des Jungen:

„Es blinkt im Krystall das flüssige Gold,
Trinke die Wellen, dem Müßigen hold!
In Flammen laß baden den fröhlichen Mut,
Gleich Blumen und Stern scheint Traubenblut.
Laß dir verkünden ein trunknes Wort
Vom Licht des Demanten am dunkeln Ort (vgl. Tieck!).
Ein feuriges Wasser, ist Stein doch der Kern,
Feuer und Wasser umarmen sich gern;
Sie ziehn sich und fliehn sich, verschwunden dem Blick,
In Blumen bleiben sie gebunden zurück.
Das feurige Wasser des Steines im Kern
Schießt wieder zusammen im Blumenstern.
Die Blume verduftet, es duftet die Frucht,
Den flüssigen Geist entreißt man der Flucht,
Da lebt und wogt er im goldenen Trank,
Winket uns lüstern aus leuchtendem Schrank“ [3]).

---

[1]) 9, 123. [2]) 9, 38. 9, 125. 9, 29. [3]) 9, 125.

Das emphatische Attribut „blühend“, das in der Wartburg-Romanze den Juwelen beigelegt wird, eignet im allgemeinen dem Sonnenlichte, dessen warmes Leben auch von Tieck durch dieses suggestionskräftige Mittel gegeben wurde. So „verblüht“ bei Friedrich Schlegel die Sonne, „blüht“ der Strahl in den Wolken, „blüht in ewigem Lichte der leichte Himmel“[1]). Es ist dies die strahlende Ätherschöne, jener Zauber, der die Erde so berückt, daß sie sich bräutlich kränzt zum Hochzeitsbunde[2]); es ist die Macht, die uns „alles Schöne gab“. Denn als das Licht herniederkam, ward die Farbe:

„Edelsteine blitzten unten, . . .
Grüne Fülle quillt im Tal,
Und es spielen bunte Tiere,
Wo den Schoß der Äther traf“ [3]).

Dies die Friedrich Schlegelsche Prägung des gemeinromantischen Gedankens von der Wesensbeziehung zwischen Licht und Farbe. —

Den roten Morgen- und Abendhimmel läßt sich auch Schlegel als lyrische Kulisse nicht entgehen. Aber während er in der kräftigen Herausarbeitung des Äthermotives Eigenes gab, gelingt es ihm hier nicht einmal, sein Vorbild Tieck zu erreichen.

Milde Röte senkt sich nieder, bunte Fluten strömen, der rot „blühende“ Abend und der bleiche Mond stehen sich wie zwei Welten gegenüber[4]): lauter große Züge, die stofflich wie technisch von Tieck vorgebildet sind. Das konkrete Bild, die Liebe der anschaulichen Ausgestaltung vermissen wir.

In der Differenzierung der Gefühlswerte des Abend- und Morgenrotes bleibt Schlegel wiederum seiner Vorlage treu. Am Morgen rauschhafter, kraftfroher Mut, am Abend Seufzen und Ergebung[5]). Als die Morgenröte heraufkam, ließ die Rose ihr Zagen, doch dann ward die Sonne zu heiß, und

„Was soll der milde Abend?
Muß ich nun traurig fragen“ [6]).

Ganz regelmäßig kehrt diese müde Wehmut als Stimmungsgehalt des hereindämmernden Abends wieder:

„Die Freude sinkt vom Thron;
Fern ist ganz des Tages Mutter,
Lichter scheint der bleiche Sohn“ [7]).

---

[1]) 8; 195, 107 u. 123. [2]) 8, 123 f. [3]) 8, 107. [4]) 8; 106, 159 u. 162. [5]) 8, 106. [6]) 8, 157. [7]) 8, 162.

Auch Mutter Sonne sehnt sich und trauert. Doch eine letzte Freude noch will sie den Ihren schenken:

„So ström' ich volle Farben,
Daß meine Lieben in der Nacht nicht darben;
Und fort vom ird'schen Bande
Will alles zu mir hin in sanftem Brande" [1]).

Die Farbe der Flur scheint gesättigt in der warmen Fülle des Abendlichts:

„Grüner glänzt die grüne Erde,
Eh' die Sonne ganz versunken".
„Wenn die Luft golden,
Scheint die Wiese grüner" [2]) —

auch dieser Akkord stammt von Tieck.

In der Nacht aber „muß, was farbig prangt, in's Dunkel rollen", „dürfen die Farben nicht mehr glänzen", denn

„Wenn sich des Himmels Blumen herrlich zeigen,
So muß der Erde Kinderglanz ja schweigen" [3]).

Trotz dieser hohen Wertung werden die Sterne auch bei Schlegel im wesentlichen nur zu Vergleichen verarbeitet, die, da sie rein dichterisch empfunden sind, die malerische Anschauung nicht zu fördern vermögen: sie sind die hellen Augen des Himmels, sie „kränzen" den Azur, sind der Schmuck des „Himmelsgürtels"[4]).

Von dem Mondzauber Tiecks ist in Schlegels Dichtung auffälligerweise schlechterdings nichts zu finden, wohl aber tritt die ganz lichtlos gedachte Dunkelheit wieder auf, die sich des Abends wie ein Mantel „dichter faltet" und die Nacht auf ihrem Thron umhüllt[5]). —

Die meisten bisher angeführten Beispiele einer entwickelteren Farbentechnik konnten dem Zyklus „Abendröte" entnommen werden. Daß dieser Umstand auf den erziehlichen Einfluß Tiecks zurückzuführen ist, geht nicht nur aus den vielen direkten Reminiszenzen, sondern schon aus der Tatsache hervor, daß die fragliche Gedichtfolge sich in der ganzen Art, die einzelnen Naturerscheinungen zu Worte kommen zu lassen, Tieckschem Vorbilde anschließt.

---

[1]) 8, 159. [2]) 8, 151 u. 158. [3]) 8, 174 u. 168. [4]) 7, 170 u. 162 (166). [5]) 8, 174 u. 164.

In der gemeinromantischen Untugend unplastischer Vergleiche geht Schlegel nicht so weit, daß er mit Tieck Abstrakta zur „Veranschaulichung" optischer Eindrücke heranzöge; doch wäre seine Phantasie nicht romantisch orientiert, wenn er nicht wenigstens auf den Versuch verfiele, die gesichtliche Vorstellung durch einen nicht gesichtlichen Sinnesreiz zu unterstützen. So vergleicht er die strömende Silbermasse eines Flusses mit dem reinen Gesang, der sich durch wunderbarer Saitenspiele Rauschen windet[1]).

Die hier vorliegende Umschaltung eines kräftigen Eindrucks in einen disparaten Sinnesbereich läßt sich mehrfach nachweisen. In der Glut des Sonnenuntergangs scheint die Erde zu rauschen, als ob sie „ihren Wohnsitz zu vertauschen" strebe[2]). Ebenso tritt die Umwechslung der Sinne in umgekehrter Richtung auf. Am Quell der Langweile lag die Dichtkunst.

„Ihre Kinder, die Vokale
Brachten große Wasserblumen;
Aus den Blumen Funken wurden,
Kleine Lichter funkelnd kamen,
Die zu Wasser bald erloschen,
Als Romanzen talwärts eilen,
Die nun fließen, die nun funkeln
Auf des Klanges leichten Spielen"[3]).

So original die anschaulich wirkende optische Vertretung der Vokale gedacht ist, so genau ist die gesichtliche Veranschaulichung der Romanze in Tiecks „Zerbino" vorgebildet[4]).

Nichts Ungewöhnliches liegt darin, wenn Schlegel im Rahmen einer Abendstimmung ferne Lieder als „dunkel" empfindet, oder wenn er den Akkord eines Farbenkomplexes hört. Letzterer Wendung bedient sich bemerkenswerter Weise nicht nur der Kunstschriftsteller, sondern auch der Dichter[5]). Jener handhabt den Vergleich am ausführlichsten bei der Besprechung einer Raffaelschen Madonna in Paris („mit dem Diadem; au voile"), doch scheint schon hier mehr ein in der Erstarrung begriffener, durch häufigen Gebrauch stereotyp gewordener ter-

---

[1]) 8, 155. [2]) 8, 159 vgl. 8, 151. [3]) 9, 53. [4]) s. o. S. 116. [5]) 6; 10, 64, 137, 53. 8, 140.

minus technicus als ein Ausdruck frischen, unmittelbaren Empfindens vorzuliegen, wie denn vollends heute diese Wendung einen Gemeinplatz der Kunstkritik darstellt. Schlegel bemerkt an dem Werke eine Neigung zu reinen Massen der entschiedensten roten, grünen oder weißen Farbe, „die dann wie zu reinen Akkorden, ohne alle Dissonanz verschmolzner und bläulicher Schattierungen, einfach verbunden sind" — im Gegensatz zu Correggios Technik, die eine Verbindung aller nicht einfachen, „gleichsam dissonierenden" Farben bietet. In einem ähnlichen Verhältnis steht Dürers mannigfaltige Farbenwelt zu Holbeins Art, die nur einen Abdruck seiner eigenen Kraft und Männlichkeit, einen „einfachen, reinen Akkord von dunkelm Schwarz, brennendem Rot oder kräftigem Gelbbraun" gibt.

Von außerordentlichem Interesse ist es, wenn Schlegel — an derselben Stelle der Gemäldebeschreibungen — zwei Arten der Farbenbehandlung unterscheidet: eine dichterische und eine malerische. Raffael habe in dem Gewande Marias Rot, Weiß und Blau auf eine Weise verbunden und kontrastiert, „wie die Dichter solche Farben zu brauchen und zu deuten pflegen". In der Tat mußten die reinen Massen entschiedenster Farben, die manchmal harten Akkorde übergangslos verbundener Töne als Charakteristikum für eine bestimmte Richtung malerischen Schilderns in der romantischen Poesie aufgestellt werden. Wörtlich ließe sich das, was Schlegel von der Technik Dürers sagt, auf Tieck übertragen: er scheine, wenigstens in einigen seiner Gemälde, darauf ausgegangen zu sein, gleichsam ein System, eine Welt von Farben in der größten Mannigfaltigkeit und Bedeutsamkeit auf eine äußerst komplizierte Art zusammenzufügen.

Schlegels Anschauungen über die Farbe als das erste und beherrschende Prinzip in der Malerei decken sich im wesentlichen mit der oben erörterten Auffassung Tiecks. Ein näheres Eingehen auf seine Theorien würde an dieser Stelle zu weit führen. Deshalb nur zwei Kernsätze, die die Verwandtschaft der beiden Romantiker in ihren ästhetischen Intentionen unverkennbar dartun:

„Der Maler soll ein Dichter sein, das ist keine Frage; aber nicht eben ein Dichter in Worten, sondern in Farben. Mag er

doch seine Poesie überall anderswoher haben als aus den Werken der Dichter selbst, wenn es nur Poesie ist".

„Die Malerei sei Malerei und nichts anders"[1]). —

Die Farbensymbolik nimmt bei Schlegel einen breiten Raum ein. Schreibt er doch selbst in den „Gesprächen über die Poesie" von der unermeßlich reichen Natursymbolik, die in den der Natur entlehnten Gleichnissen verhüllt liege, in jenen gewöhnlichen Bildern von rieselnden Quellen und leuchtenden Flammen, von Blumen und Sternen, überhaupt von der grünenden Erde samt allen ihren Gewächsen und Gebilden, oder von dem azurnen Himmel und allen seinen Erscheinungen des Lichts und der Finsternis. Bei den Gewohnheitsdichtern, unterscheidet er, sei dies alles leerer Schmuck, bei dem wahren Künstler habe es tiefe Bedeutung[2]).

Diese legt denn auch er den Erscheinungen unter. „Im Grün der Jugend flammte hoch der Mut"; „das Feuer der Fluren will Freude uns sagen"; im Silber der Ströme kommt der Friede geflossen[3]).

Zu ganzen Gedichten werden symbolische Beziehungen dieser Art ausgebaut. Eine Folge von Sonetten schildert vier Blumenkränze eigens zum Zweck einer allegorischen Vertiefung ihrer Farbenwerte. Der erste Kranz stellt kindlich treue Unschuld dar, die unbewußt ihren stillen Reiz zu entfalten strebt: auf blondem Haar umflechten bunte Blümchen eine Rose, die reuig errötet, weil es sie so früh verlangt hat, den Kelch zu öffnen. Warme Farbentiefe malt und deutet das zweite Sonett:

„Wie Morgensonne dunkelm Fels enthoben,
Im Strahlenthau erfrischt die braunen Saaten,
So glüh'n auf schwarzumlocktem Haupt Granaten,
Zu feuerschönem Liebeskranz gewoben.

Es muß solch heilig Rot der Seher loben,
Der, was die Farbe glänzt, in Lieb' erraten;
Auf schwarzem Grunde flammende Granaten,
In Trauernacht das Morgenroth von oben.

Dir leuchten dunkel ernst die hohen Augen
Vom Schmerz, der dich ergriff im Heiligtume,
Sich laut ergießt in heiße Klagetöne.

---

[1]) 6, 103 u. 105. [2]) 5, 273. [3]) 8, 102 u. 105.

Wie immer reiner brennt die zarte Blume,
Je tiefer den harmon'schen Glanz wir saugen,
So glühe, liebe, traur' in dunkler Schöne".

Mit weißen Rosen umschlingt der dritte Kranz die Stirne. Er redet von der Reinheit eines milden Herzens, von einem Abglanz des Urbildes aller Treue. Der vierte endlich, ein Myrtenzweig, schmückt die Unschuld reizend-leichter Grazie[1]).

Am weitesten geht die Symbolik in einem Gedichte, das schon durch seine Überschrift „Farbensinnbild" verrät, welche Intention seiner Abfassung zu Grunde lag. Wie die Romantik aus der Farbensprache ein Geistiges herauszuhören weiß, so ist ihr auch umgekehrt das Streben eigentümlich, ein Geistiges in Farben zu übersetzen. In dem Sonett „Farbensinnbild" liegt die entwickeltste Frucht dieses Strebens vor.

„Laß edlen Mut den weißen Altar gründen,
Hoch Phantasie in Purpurflammen wehen,
Und Liebe wirst du bald im Centrum sehen,
Wo grün die Feuersäulen sich entzünden.

Durch braune Locken wird sich Myrthe winden,
Der Freund mit goldnen Früchten vor dir stehen,
Die Kinder dann in Blumen zu dir gehen,
Mit Ros' und Lorbeer dich die Schwester binden.

Es war der alten Maler gute Sitte,
Des Bildes Sinn mit einem Strich zu sagen,
Der den Akkord der Farben drunter schriebe.

So mag auch dieses Lied es kühnlich wagen,
Zu deuten auf der Dichtkunst innre Mitte,
In Farben spielend um die süße Liebe" [2]).

Abgesehen von den Einzelsymbolismen dieses Gedichtes verdient die letzte Zeile Beobachtung. In Liebe, sagte das zweite Kranzsonett, errät der Seher, was die Farbe glänzt; oder, wie die Vorrede zu den „Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst" es in Prosa ausspricht: „Man lernt den magischen Zauber der Farbe nur durch Liebe verstehen"[3]). Tiecks Philosophie war die nämliche. Beide denken eben konsequent romantisch.

---

[1]) 8, 188 ff. [2]) 8, 140. [3]) 6, IX.

Diese philosophische Übereinstimmung darf jedoch nicht benutzt werden, um die hervorgehobenen Ähnlichkeiten in der Farbentechnik zu erklären. Diese gehen vielmehr, wie schon angedeutet, auf Schlegels Mangel an künstlerischer Eigenart und die daraus erfolgende Anlehnung an Tiecks Manier zurück. Wie wenig die Einigkeit in der romantischen Theorie eine Gleichheit der Farbengebung mit sich zu führen braucht, ergibt sich aus einem Vergleiche Tiecks mit dem andern großen Dichter der frühen Romantik, Novalis.

Hardenbergs Psyche ist romantisch durch und durch, und doch weicht seine Malweise von der Tieckschen ganz beträchtlich ab, weil er genug künstlerische Persönlichkeit hat, um sich seine Technik selbst zu schaffen. Freilich läßt sich auch bei ihm der Einfluß des Erzromantikers verfolgen: von Tieck hat Novalis gelernt, zwar nicht wie, aber daß der Dichter malen kann. In den „Lehrlingen von Sais" sind die Spuren eines deutliche Vorstellungen gestaltenden Farbenempfindens äußerst gering; der „Heinrich von Ofterdingen" verrät einen malerischen Sinn von feiner, individueller Ausbildung. Wenn man hierneben die Tatsache hält, daß vor Inangriffnahme des letzteren Romans das Bekanntwerden mit Ludwig Tieck anzusetzen ist, so liegt es nahe, die Anregung der malerischen Phantasietätigkeit auf die Einwirkung dieses Freundes zurückzuführen.

Es ist eine wundervolle Farbentiefe, die aus Novalis' Bildern leuchtet, nicht das helle Bunt, das eine bestimmte Manier Tiecks entwickelt, sondern eine ernste Fülle, eine stille Pracht, die an den Romantiker Böcklin erinnert. Für die Feierlichkeit, die Andacht, die auf diesen Kompositionen ruht, ist es bezeichnend, daß mehrere Male in ganz untieckschem Geiste ausdrücklich jedes Geräusch ausgeschaltet wird, damit die ruhige Farbenschönheit desto tiefer wirke.

Auf dem Herde in der Mitte eines Hauses spielt eine leichte blaue Flamme „ohne Geräusch" empor; eine Blume schwankt „still" in goldner Morgenluft[1]. Stumm sind auch die herrlichen

[1] Novalis' Schriften, hrsg. von Minor. Jena 1907. 4, 82 u. 215.

Farbensymphonien, in denen Heinrichs Morgentraum von der blauen Blume schwelgt: nichts anders soll den Sinn gefangen nehmen, nur Glanz und stumme Pracht.

Ein mächtiger Springquell steigt empor und zerstäubt oben in unzählige Funken. „Der Strahl glänzte wie entzündetes Gold; nicht das mindeste Geräusch war zu hören, eine heilige Stille umgab das herrliche Schauspiel. Er näherte sich dem Becken, das mit unendlichen Farben wogte und zitterte. Die Wände der Höhle waren mit dieser Flüssigkeit überzogen, die . . . an den Wänden nur ein mattes, bläuliches Licht von sich warf.“ Heinrich schwimmt dem „leuchtenden Strome“ nach und findet sich auf weichem Rasen wieder. „Dunkelblaue Felsen mit bunten Adern erhoben sich in einiger Entfernung; das Tageslicht, das ihn umgab, war heller und milder als das gewöhnliche, der Himmel war schwarzblau und völlig rein.“ Ringsum stehen unzählige Blumen in allen Farben, doch was ihn mit aller Macht anzieht, ist jene „hohe, lichtblaue Blume“ mit den breiten, glänzenden Blättern, die sich zu bewegen und höher zu leuchten beginnen, bis sie einen blauen, ausgebreiteten Kragen bilden, aus dem ihn ein zartes Gesicht anschaut.

Diese Farbengebung des Traumes mit ihrer Tiefe und ihrem weichen Schmelz kann für die ganze Art des Dichters als charakteristisch gelten. Wie sich der Traum von der blauen Blume zum Symbol für die ganze Dichtung Hardenbergs eignet, so haben auch die Farben dieses Romantikers stets etwas Traumhaftes, Märchenschön-Unwirkliches und erreichen den Höhepunkt ihrer eigenartig weichen Leuchtkraft dort, wo sie nur der Phantasie zu gehorchen brauchen. So denn auch in dem Traumbild, das Heinrich in Schwanings Hause sieht. Da erscheint ihm ein „tiefer, blauer Strom“, der aus „grüner Ebene“ heraufschimmert; der Himmel ist heiter, die Flut ruhig[1]. So vor allem aber in dem Märchen Klingsohrs, das, ein Spiel seltsamer und bedeutungsreicher Vorstellungen, vielleicht seinen feinsten Reiz dem wundervollen Farbenton verdankt, der seinen Bildern eigen ist[2].

Der alte Held schlägt an seinen Schild. Rötliches Licht beginnt die Gassen zu erleuchten. Die gewaltigen Säulen und

[1]) 4, 161 f. [2]) 4, 179 ff.

Mauern des Palastes erhellen sich. „Endlich standen sie im reinsten, milchblauen Schimmer und spielten mit den sanftesten Farben." Das ganze Leben der erwachenden Burg spiegelt sich „in dem starren Meere, . . . und auch der ferne hohe Berggürtel . . . ward bis in die Mitte mit einem milden Abglanz überzogen". Die Stadt erscheint hell und klar. „Ihre glatten, durchsichtigen Mauern warfen die schönen Strahlen zurück, und das vortreffliche Ebenmaß, der edle Stil aller Gebäude, und ihre schöne Zusammenordnung kam zum Vorschein. Vor allen Fenstern standen zierliche Gefäße von Ton, voll der mannigfaltigsten Eis- und Schneeblumen, die auf das anmutigste funkelten. Am herrlichsten nahm sich auf dem großen Platze vor dem Palaste der Garten aus, der aus Metallblumen und Kristallpflanzen bestand und mit bunten Edelsteinblüten und Früchten übersäet war. Die Mannigfaltigkeit und Zierlichkeit der Gestalten und die Lebhaftigkeit der Lichter und Farben gewährten das herrlichste Schauspiel, dessen Pracht durch einen hohen Springquell in der Mitte des Gartens, der zu Eis erstarrt war, vollendet wurde."

Im Saal des Palastes liegt die Tochter Arkturs auf seidenen Polstern, „und einige Mädchen rieben emsig ihre zarten Glieder, die wie aus Milch und Purpur zusammengeflossen schienen. Nach allen Seiten strömte unter den Händen der Mädchen das reizende Licht von ihr aus, was den Palast so wundersam erleuchtete". Der Held tritt an ihr Lager. „Die schöne Freya schien heiterer, und das Licht ward brennender, das von ihr ausströmte." Hinter ihr entfaltet ein Vogel seine glänzenden Schwingen und bewegt sie unaufhörlich zu dem mannigfachen Spiel der Sterne, die in unzähliger Menge den Saal erfüllt haben.

Andre Bilder: Eine edle, göttergleiche Frau lehnt sich an einen Altar, auf welchem eine dunkle Schale mit klarem Wasser steht.

Oder: Von einer Anhöhe blickt man in ein „romantisches" Land, übersät mit Städten und Burgen, ausgestattet mit der Anmut bewohnter Ebenen wie mit den furchtbaren Reizen felsiger Einöde. „Die schönsten Farben waren in den glücklichsten Mischungen. Die Bergspitzen glänzten wie Lustfeuer in ihren

Eis- und Schneehüllen. Die Ebene lachte im frischesten Grün. Die Ferne schmückte sich mit allen Veränderungen von Blau, und aus der Dunkelheit des Meeres wehten unzählige bunte Wimpel von zahlreichen Flotten.“

Ferner: Aus dem „dunkeln Aschenhaufen“, der die Kinder des Lebens verzehrt hat, bricht ein „milchblauer Strom“ nach allen Seiten aus. „Eine wunderschöne Blume schwamm glänzend auf den sanften Wogen. Ein glänzender Bogen schloß sich über die Flut.“

Derselbe malerische Bildnertrieb, der sich hier in edlen, farbenschönen Vorstellungen auswirkt, schlägt bei andern Gelegenheiten in exzentrische Phantastik um. Die kleine Fabel kommt auf ihrer Flucht an einen Platz, wo Licht und Schatten ihre Rolle vertauscht haben. „Alle Figuren waren dunkel. Die Luft war wie ein ungeheurer Schatten; am Himmel stand ein schwarzer Körper. Man konnte alles auf das deutlichste unterscheiden, weil jede Figur einen andern Anstrich von Schwarz zeigte, und einen lichten Schein hinter sich warf.“

Nicht weniger kühn als dieses Negativbild und trotzdem von bewundernswerter Anschaulichkeit ist der grandiose Kampf zwischen der hohen Flamme des Scheiterhaufens, die über den grünen Wald emporsteigt, und der Sonne, die feuerrot vor Zorn am Himmel steht. „Die gewaltige Flamme sog an ihrem geraubten Lichte, und so heftig sie es auch an sich zu halten schien, so ward sie doch immer bleicher und fleckiger. Die Flamme ward weißer und mächtiger, je fahler die Sonne ward. Sie sog das Licht immer stärker in sich und bald war die Glorie um das Gestirne des Tages verzehrt, und nur als eine matte, glänzende Scheibe stand es noch da, indem jede neue Regung des Neides und der Wut den Ausbruch der entfliehenden Lichtwellen vermehrte. Endlich war nichts mehr von der Sonne übrig, als eine schwarze ausgebrannte Schlacke, die herunter ins Meer fiel. Die Flamme war über allen Ausdruck glänzend geworden. Der Scheiterhaufen war verzehrt. Sie hob sich langsam in die Höhe und zog nach Norden.“

Wenn es überhaupt streitig sein kann, daß in Klingsohrs vielgedeutetem Märchen nicht immer der Erzähler den Maler,

sondern oft auch der Maler den Erzähler geführt hat, so erhebt es die Plastik dieses gewaltigen Schauspiels über jeden Zweifel, wenn man daneben die Dunkelheit ihrer symbolischen Bedeutung stellt. Die ganze Traumdichtung, die sich so breit in den Roman hineinschiebt, ist ebenso sehr ein Spiel mit Bildern wie mit Gedanken und Beziehungen. —

Es wäre undenkbar, daß sich bei einem typischen Romantiker wie Novalis nicht auch der Klang in diesen Reigen frei aufsteigender Vorstellungen hineinschlänge, daß nicht gerade hier, wo die Phantasie frei bilden darf, eine Vermählung der Sinne deren Ausdrucksfähigkeit potenzierte. In der Tat klingt die Rüstung des Helden unter der Berührung des liebkosenden Mädchens. Beim Erscheinen des Königs tönt eine leise Musik, während der schöne Vogel unter sanften Bewegungen seiner glänzenden Schwingen wie mit tausend Stimmen zu singen anhebt. Der Tanz der Sterne im Saale erzeugt sanfte, aber tief bewegende Harmonien, und wenn nach den Greueln der lebenmordenden Gespenster Friede und leuchtende Farbe wiederkehren, so fließen Himmel und Erde in eine süße Musik zusammen.

Wie ungezwungen und selbstverständlich sich diese klangliche Ergänzung der gesichtlichen Eindrücke ergibt, wird ersichtlich, wenn etwa Heinrich den Lebensgenuß vor sich stehen sieht wie einen „klingenden Baum voll goldner Früchte“[1]. Hier, wo nicht wie in den obigen Fällen an eine willkürlich erdichtete, märchenhafte Zauberwirkung gedacht werden kann, tritt deutlich der psychologische und ästhetische Zwang zutage, mit dem der Romantiker bei starker Affektion durch einen optischen Eindruck dessen akustische Entsprechung mitschwingen läßt. —

Kehren wir von der Abschweifung ins Gebiet der Synästhesie, zu der uns die alle Sinnesgrenzen überspringende Phantasie des Märchens veranlaßte, zur spezifischen Farbentechnik zurück. Der Abstand, der das Kolorit Tiecks und das eines Novalis trennt, wird auf Grund der gebrachten Beispiele klar geworden sein. In Tiecks Landschaft blinkende, bunte Lustigkeit oder der gefühlvolle Duft des Abends, des Mondscheins, bei Novalis stilles, warmes Leuchten unter ruhigem Himmel. Beide fühlen sich in jede

---

[1] 4, 154.

einzelne Farbe hinein, doch bezeichnend: Tieck liebt das brünstige Rot, Novalis ein Blau mit milchigem, weichem Schmelz.

Schon oben trat dieser eigenartig vornehme Ton auf; er kehrt wieder in der Schilderung des Nachthimmels, der uns unendliche Räume zeigt, „in dunkles Blau gekleidet, und wie milchfarbene Schimmer, so unschuldig wie die Wange eines Kindes, die fernsten Heere seiner schweren, ungeheuren Welten"[1]).

Eine ähnliche Tönung gibt in wunderbar fein empfundenem Kontrast den Untergrund für die tiefe Farbe des Augensterns. Das Kind in den „Lehrlingen von Saïs" „hatte große dunkle Augen mit himmelblauem Grunde, wie Lilien glänzte seine Haut, und seine Locken wie lichte Wölkchen, wenn der Abend kommt". Auch in Mathildens Augen lag der „milde Glanz der braunen Sterne" auf einem „lichthimmelblauen Grunde. Eine nach der aufgehenden Sonne geneigte Lilie war ihr Gesicht, und von dem schlanken, weißen Halse schlängelten sich blaue Adern in reizenden Windungen um die zarten Wangen. Ihre Stimme war wie ein fernes Echo, und das braune, lockige Köpfchen schien über der leichten Gestalt nur zu schweben"[2]).

Bei einer für Tieck unerreichbaren Zartheit des Vortrags gehen diese Schilderungen, wie das bei Novalis nicht anders zu erwarten ist, in ihrer Suggestionskraft keinen Schritt über die Bildnisse jenes Dichters hinaus, wie denn auch die Technik keine wesentlichen Neuerungen zeigt. Daß Novalis hier im Gegenteil ganz von der Tieckschen Manier abhängt, wird vielleicht noch deutlicher in der Schilderung Rosenblütchens, des duftigen Bräutchens Hyazinths. Sie „sah aus wie Wachs, Haare wie goldne Seide, kirschrote Lippen, wie ein Püppchen gewachsen, brandrabenschwarze Augen"[3]).

Es ist nicht zu verwundern, daß sich auch anderweitig trotz des verschiedenen malerischen Naturells der beiden manche Tiecksche Motive bei Novalis wieder einstellen.

Gerne versenkt sich der Bergbaubeflissene in die Pracht unterirdischer Schätze, Juwelen und Kristalle. Schon in den „Lehrlingen" finden wir Aufhöhung der Farbkraft eines Juwels zu Eigenlicht, das heißt also: einen energischen Ausdruck kräf-

[1]) 4, 224. [2]) 4, 153. [3]) 4, 20.

tigen Empfindens, auf den auch Tieck gekommen war. „Der Lehrer ließ einen jener seltsam leuchtenden Steine bringen, die man Karfunkel nennt, und ein hellrotes, kräftiges Licht goß sich über die verschiedenen Gestalten und Kleidungen aus“[1]). In der Geschichte, die Heinrich von den Kaufleuten hört, betrachtet der Jüngling die ganze Nacht den Karfunkel der Prinzessin, den er gefunden hat, einen dunkelroten Stein, „der auf der einen Seite außerordentlich funkelte, und auf der andern eingegrabene Chiffern zeigte“. Und ganz von selbst formt sich ihm unter den heißen Blicken des Juwels die Stanze:

„Es ist dem Stein ein rätselhaftes Zeichen
Tief eingegraben in sein glühend Blut,
Es ist mit einem Herzen zu vergleichen,
In dem das Bild der Unbekannten ruht.
Man sieht um jenen tausend Funken streichen.
Um dieses woget eine lichte Flut.
In jenem liegt des Glanzes Lust begraben,
Wird dieses auch das Herz des Herzens haben?“ [2])

Ganze Landschaften baut Novalis aus den gleißenden Schätzen der Erde auf. Ähnlich wie Klingsohr den Park des Arktur-Palastes schildert, erzählt der alte Einsiedler von den unermeßlichen Reichtümern, die die Berge hegen: „Was ich ansah, war von köstlichen Metallen und auf das kunstreichste gebildet. In den zierlichen Locken und Ästen des Silbers hingen glänzende, rubinrote, durchsichtige Früchte, und die schweren Bäumchen standen auf kristallenem Grunde, der ganz unnachahmlich ausgearbeitet war“[3]).

In ähnlicher Weise gestaltet sich dem Dichter die Erscheinung der Schlangenkönigin zu einer echtromantischen Farbenphantasie. Ein „grüner Glanz“ schwankt aus den Büschen sachte zu ihm hin: die Königin der Schlangen, die durchs Dämmer schleicht.

„Sie schien gleich goldnen Spangen
In wunderbarem Prunk.

Ihr Krönchen sah ich funkeln
Mit bunten Strahlen weit,
Und alles war im Dunkeln
Mit grünem Gold bestreut“ [4]).

---

[1]) 4, 39. [2]) 4, 85. [3]) 4, 142. [4]) 1, 172.

Der grüne Goldglanz, der diesem Bildchen den Ton gibt, tritt später als ausgesprochene Lieblingsfarbe Eichendorffs auf; er ist fernerhin derselbe, in dem Hoffmanns Studenten Anselmus die geheimnisvollen Schlänglein entgegenleuchten.

Tieck'sches finden wir des weiteren in den märchenbunten Farben, die die „romantischen" Reize Arabiens wiedergeben wollen. Kolonien des Paradieses sind es, die dort wie „glückliche Inseln" in unwegsamen Sandwüsteneien liegen, ein Vergleich, der schon bei Tieck heitere Schönheit von grauem Grunde abhebt. Sie sind „voll frischer Quellen, die über dichten Rasen und funkelnde Steine durch alte, ehrwürdige Haine rieseln, voll bunter Vögel mit melodischen Kehlen" und alter Steinplatten mit „buntfarbigen, hellen, seltsamen Zügen und Bildern"[1].

Auch in der Anordnung künstlicherer Wirkungen mag Tieck der Lehrer gewesen sein. Ein nächtlicher Park, in dem ein Fest gefeiert wird: „Ein mächtiger Springquell stieg zwischen den vielen Fackeln mit zahllosen Lichtern hinauf in die Dunkelheit der tönenden Wipfel und begleitete mit melodischem Plätschern die mannigfaltigen Gesänge, die unter den Bäumen hervorklangen"[2].

Daß der Skizze eines Waldinnern — „nur selten schimmerte der Tag durch das grüne Netz"[3] — Tiecks nicht zu übersehende Vorlagen zum Muster gedient haben, ist kaum zweifelhaft. Diese Andeutung steht jedoch vereinzelt da; im allgemeinen liegt der Technik Hardenbergs, der am liebsten selbständige, tiefleuchtende Farben lediglich durch die vornehme Ruhe ihres Tones verbindet, die Erhebung einer Farbe zum beherrschenden Stimmungskoeffizienten fern. Deshalb fehlt bei ihm auch der gewaltige Brand des purpurnen Abendhimmels. Er schreibt in schlichterem Tone:

„Röter glänzen die Hügel,
Die des Abends Erröten grüßt"[4];

milder und feiner als die normale Sonnenuntergangs-Stimmung Tiecks ist das Bild des heiteren Abends, der Heinrich aus dem Schloß ins Freie lockt: die „goldene Ferne" „tritt durch die engen, tiefen Bogenfenster in das düstere Gemach"[5].

---

[1]) 4, 107 f. [2]) 4, 92. [3]) 4, 54. [4]) 1, 251. cf. 4, 32. [5]) 4, 104.

Ebenso wie hier ist in der Morgendämmerung, die als einfacher „weißer Schein"[1]) den Tag ankündet, jenes Huschen und Jagen der Schatten vermieden, das für Tieck so charakteristisch ist. Das Element des Ungewissen, in dem letzterer sich so wohl fühlt, ist fast überall ausgeschaltet.

Nur in dem ersten Entwurf zur Einleitung der „Erfüllung" tritt es in eigenartiger, überraschend suggestiver Verwendung auf. „Der Himmel war dunkel und durchsichtig . . . Ein ziemlich starker Wind ließ sich in der Luft verspüren . . . Durch die Bewegungen der Luft schien auch das Sonnenlicht sich zu bewegen und zu schwanken"[2]). In der späteren Fassung fällt diese feine, glücklich gefaßte Beobachtung aus.

Ganz vereinzelt steht auch eine nervöse Vorstellung wie

„Flüchtige Schimmer des Mondes erhellten klappernde Fenster";

nicht nur die Unruhe des Lichtes ist es, deren Reize bei Novalis versagen: der ganze Zauber der Mondnacht überhaupt entbehrt für ihn der dämonischen Stimmungsgewalt, mit der er auf Tieck einwirkte. Die einzige Spur, die seine gespenstische Schönheit in Novalis' Dichtung hinterlassen hat, sehen wir in dem Passus: „Der Himmel war rein, und der Mond bekleidete die alten Säulen und Mauern mit seinem bleichen, schauerlichen Lichte"[3]).

Dafür flüchtet sich bei Novalis das Romantisch-Ahnungsvolle in die verschwimmende Weite; im blauen Duft des Horizonts schafft er sich den malerischen Ausdruck für das Vielsagende, Undeutliche, das ein so wichtiges Element romantischen Gefühlslebens darstellt.

„Aus blauen Fernen, von den Höhen der alten Seeligkeit" kommt im Dämmerungsschauer die Nachtbegeisterung[4]). „Über des Morgens blauen Bergen . . . wohnte die Sonne"[5]) — man kann es als bezeichnend ansehen, daß später der Druck im Athenäum von „roten" Bergen spricht. Ofterdingen sieht sich an der Schwelle der Ferne und ist im Begriff, „sich in ihre blaue Flut zu tauchen"[6]), genau wie Tiecks Lovell der Abendröte entgegentaumeln will, um in ihrem Schimmer zu versinken. Ebendasselbe, was für Tieck der purpurne Himmel war, bedeutet für

---

[1]) 4, 161. [2]) 4, 252. [3]) 4, 60. [4]) 1, 16. [5]) 1, 28. [6]) 4, 67.

Novalis das Blau der „romantischen"[1]) Ferne. In ihm sucht Ofterdingen eine neue Heimat, eine Geliebte, Eltern und Geschwister, alte Freunde und liebe Vergangenheiten; dort, meint er, warten seiner unbekannte Herrlichkeiten, glaubt er eine lebensvolle Zukunft verborgen — einer neuen Welt streckt er verlangend die Hände entgegen[2]).

Auf diese Weise erklärt sich ein Unterschied, der zwischen Tieck und Novalis festgestellt werden muß, obwohl in beiden die romantische Sehnsucht ins Unbestimmte gleich mächtig ist: so strikte man auch, von Novalis aus verallgemeinernd, Blau für die Lieblingsfarbe der Romantik schlechthin erklärt hat, kann es für Tieck, ihren ersten und umfassendsten Dichter, diese Bedeutung in keiner Weise beanspruchen. Desto mehr aber eben für Novalis und dann des weiteren etwa für Eichendorff. Ersterer wird sich richtig seiner Art bewußt, wenn er in seinen Entwürfen zur Fortsetzung des „Ofterdingen" die symbolisch zu verstehende Bemerkung niederlegt: „Farbencharakter. Alles blau in meinem Buche, hinten Farbenspiel. Individualität jeder Farbe"[3]).

Die Bewußtheit, die hier einem fein differenzierenden Farbenempfinden eigen ist, ergibt sich genau wie bei Tieck aus dem Streben nach seelischer Durchdringung und Potenzierung der Natur. Zeugen dieses Strebens sind „die Lehrlinge von Saïs", jene tiefe, dichterische Kundgebung romantischer Naturphilosophie, die die „Stimmung" für das Beste in der Natur erklärt, und die den Fühlenden zu einer süßen Leidenschaft für das Weben der Natur erziehen, sein Auge auf ihre entzückenden Mysterien richten will[4]).

Nach dieser Seite hin bedeutet es einen Schritt, wenn dem Menschen der Zauber des Goldes, die Freuden des Wassers, die Wunderbarkeit der Steine, wie die Antike sie ahnen lehrt, und zuletzt, doch nicht zum wenigsten auch die „Geheimnisse der Farben" schon nicht mehr fremd sind. So sollte Ofterdingen in der Fortsetzung des Romans in ein Land kommen, wo Menschen, Tiere, Pflanzen, Gestirne, Elemente, Töne und Farben wie e i n e Familie zusammenkommen, wie e i n Geschlecht handeln und sprechen[5]). In Tiecks Zerbino hatten sie es getan.

---

[1]) 4, 65. [2]) 4, 11. [3]) 4, 258. [4]) 4, 19 u. 25. [5]) 4, 248.

Da also mit der ganzen Natur auch die Farbe Hieroglyphe, Stimmungsträger ist, so übt beispielsweise eine gewisse Bewölkung oft einen „ganz wunderbaren Einfluß“ auf uns aus. Anders wirken die Wolken, wenn ihre Bildung „lieblich und bunt, wie ein ausgehauchter Wunsch unsers Innern“ ist, anders, wenn in düstern, ernsten, entsetzlichen Umwölkungen „alle Schrecken der Nacht zu drohen scheinen“. Nie scheint sich dann der Himmel wieder aufheitern zu wollen, „das heitere Blau ist vertilgt, und ein fahles Kupferrot auf schwarzgrauem Grunde weckt Grauen und Angst in jeder Brust“[1].

In allem wirkt, aus allem spricht das Geistige, weil alles nur durch den Geist besteht. „Vom Sternhimmel . . . bis zu dem krausen Teppich einer bunten Wiese, wird alles durch ihn erhalten, durch ihn mit uns verknüpft und uns verständlich gemacht“[2]. So wird die ganze farbenfrische Schönheit der Welt zu einem „grünen, geheimnisvollen Teppich der Liebe“, wird das Licht zu einem Quickborn, einer Farbenquelle, aus der der Mensch nach Nacht und Dunkel einen langen, tiefen Trunk tut, zur Vorbedeutung einer unbekannten, unsäglichen Herrlichkeit[3].

„Welcher Lebendige, Sinnbegabte, liebt nicht vor allen Wundererscheinungen des verbreiteten Raumes um ihn, das allerfreuliche Licht — mit seinen Farben, seinen Strahlen und Wogen; seiner milden Allgegenwart als weckender Tag. Wie des Lebens innerste Seele atmet es der rastlosen Gestirne Riesenwelt, und schwimmt tanzend in seiner blauen Flut — atmet es der funkelnde, ewigruhende Stein, die sinnige, saugende Pflanze, und das wilde, brennende, vielgestaltete Tier — vor allem aber der herrliche Fremdling mit den sinnvollen Augen, dem schwebenden Gange und den zartgeschlossenen, tonreichen Lippen. Wie ein König der irdischen Natur ruft es jede Kraft zu zahllosen Verwandlungen, knüpft und löst unendliche Bündnisse, hängt sein himmlisches Bild jedem irdischen Wesen um. — Seine Gegenwart allein offenbart die Wunderherrlichkeit der Reiche der Welt.“

So lautet Novalis' Hymnus an den Tag.

---

[1] 4, 230. [2] 4, 234 f. [3] 1, 64 u. 4, 230.

Gehen wir nunmehr zu einer jüngeren Dichtergeneration über, die Tieck nicht mehr als ihrem Kameraden, sondern als ihrem Lehrer folgt, so steht von den Heidelbergern Brentano dem Farbenempfinden des romantischen Altmeisters entschieden am nächsten. Trotzdem setzt sich auch hier seine vollblütige Individualität nicht weniger als in seinem ganzen Leben und Schaffen deutlich durch. Sein malerischer Sinn, der ganz von einem südlich heißen Temperament beherrscht ist, sucht stets nur die Glut der Farbe, die hier ihren Höhepunkt in der ganzen romantischen Dichtung erreicht.

Die fruchtbare Farbenphantasie Brentanos tritt naturgemäß im „Godwi", der als echtes Erstlingswerk alle Neigungen seines Autors frei und unbeschnitten wuchern läßt, am unverkennbarsten hervor, so daß gerade dieses unreife Buch unserer Untersuchung das reichste und interessanteste Material an die Hand gibt.

Es enthält eine Überfülle von echt romantisch erfundenen und empfundenen Farbwirkungen, denen man das Bewußtwerden eines intensiven Genusses und die mit diesem Bewußtwerden wachsende Liebe der Beobachtung anmerkt. Bezeichnend ist in dieser Richtung das seltsame Farbenspiel, das im Jagdhause Godwis durch Vermittlung eines eigens dazu geschaffenen Spiegelsystems von dem Sonnenlichte hervorgebracht wird.

An einer Wand des Saales quillt ein Wasserfall in einem Becken von grünem Glase unter einem Haufen von Früchten hervor, die auch aus grünem Glase von verschiedenen Lichtstufen sehr künstlich gebildet sind: in der Mitte Trauben, umdrängt von andern Früchten und bedeckt von einem Lorbeerkranz. Nun fällt das künstlich hinzugeleitete Sonnenlicht darauf, und ein milder, grüner Schein ergießt sich durch den Saal. „Die Früchte, die halb an der Wand verborgen waren, fingen allmählich an zu schimmern. Zuerst erleuchteten sich der Lorbeerkranz mit dem Schmetterlinge und die Trauben, ein dunkles, ernsthaftes Grün, das endlich in verschiedenen Stimmungen über die umgebenden Früchte zerrann. Dann glühte das ganze Becken in mildem, grünem Feuer, und die schillernden Tropfen, die zwischen den Früchten hervordrangen, leuchteten und sammelten die verschiedenen Grade des Feuers in dem Boden des Beckens, das,

mit grünem Spiegel überzogen, die immer gleiche Menge des Wassers mit einer zurückstrahlenden Seele belebte, und in dieser brannte das Ganze noch einmal reflektiert". Es ist wie ein großer lebendiger Smaragd, der einen lebhaften Eindruck hervorruft, eine ganz wunderbare Sehnsucht weckt. „Ich wollte, das Ding schwiege still, erblaßte und verlöre seine Gestalt, sagte ich, denn eins allein von diesen könnte ich nicht sagen. Hier ist Ton, Farbe und Form in eine wunderliche Verwirrung gekommen"[1].

Es ist ein intensiv arbeitendes Farbenempfinden, dem diese eigenartige Phantasie in Grün gleichsam einmal das Ventil öffnet, und das sich der Tieckschen Auffassung kräftiger Farbenwerte nahe verwandt erweist. Ihm erscheint denn auch im „Godwi" schon das Rot der Rose glühend. In den spätern Werken erhalten alle starktonigen Blumen überhaupt einen heißen Schmelz und treten als die bevorzugten Repräsentanten der Pflanzenwelt auf. Da schimmert die purpursamtne Amaranthe, glüht die farbentrunkne Tulpe, funkeln die Nelken, schaut die Sonnenblume, die brennende Pflanzensonne, wie mit einem glühenden Auge ihre Schwester am Himmel sehnsüchtig an[2].

Vor allem aber die Rose mit ihrer „heißen Glut"[3]) ist die Lieblingsblume des Dichters geblieben. In ihrem quellenden Blutrot sieht der Sänger der geistlichen Lieder, dem alles in der Symbolik einer brünstigen, oft überhitzten Wundenpoesie aufgeht, die Stigmata des Erlösers, wie er überhaupt seit seiner Bekanntschaft mit Katharina Emmerich Leiden und Schmerzen unter diesem Bilde darzustellen pflegt[4]. Aus der Rose leuchtet ihm wie aus der „Rubinenglut"[5] der Kreuzeswunden der „Liebe Blut":

„Rot, meine Lust, o Rot, tief Rot
Reißet mich hin und tut mir Not,
Rot lacht mich an mit Liebesglut,
Weil mich geheilet Jesu Blut"[6].

Von Rosen ganz durchduftet und durchglüht sind die Romanzen vom Rosenkranz, deren heißes Kolorit überhaupt den

---

[1]) Godwi. (Bremen 1801—2.) Neudruck, hsg. von A. Ruest. Berlin o. J. [1906]. [2]) 5, 218; 1, 475; 1, 520. [3]) 2; 140, 227. 3, 12. [4]) vgl. 1, 549. [5]) 1, 55. Vgl. 1, 158. [6]) 1, 60.

Charakter Brentanoschen Farbenempfindens reiner als irgend eine andere Dichtung zum Ausdruck bringt. Auch in dem Tagebuch der Ahnfrau kehrt die Symbolik der roten Farbe immer wieder[1]). Auf die Ahnfrau übt das Rot eine so unwiderstehliche Gewalt aus, daß die Räuber sie durch eine amaranthne Decke ins Freie zu locken vermögen. Denn die „tiefrote" Amaranthe ist, wie Gockel an ihrem Sarge sagt, das Sinnbild treuer, beständiger Gottes- und Menschenliebe[2]); brennende Liebe mit den granatroten Blumen gibt man ihr mit in die Gruft, weil ihr Herz in Nächstenliebe geglüht hat[3]).

In anderm Sinne ist Rot die Farbe des lachenden Lebens[4]), ist die rote Rose das Symbol weltlicher Liebe im Gegensatz zu der weißen, die in keuschem Lichte erblüht[5]).

Kräftig betont die Freude an schwerer Farbenglut die Pracht des flüssigen Erzes, das zu nächtlicher Stunde in die Form rinnt. Schon vorher freut sich Libussa auf den Anblick:

> „Es wird im Dunkel mir die glühe Pracht
> Das Aug' ergötzen".

Als dann die Masse aus dem Ofen schießt, jauchzt Libussa auf, und mit ihr Tetka und Kascha:

> „Wie strahlt der Strom des Lichtes durch die Nacht!
> Wie freudig uns der Blick des Silbers lacht!" [6])

Die verschiedenen Charaktere des Glanzes werden liebevoll gesondert. „Brünstig glühn Johannisfunken, Sternlein kühl am Himmel prunken", auf dem Acker ein Schein von „kaltem Gold, das rot erglutet"[7]). Oder: der Smaragd „lacht", der Rubin dagegen „glüht"[8]). Auch die Bienen werden — wohl unter der Einwirkung des Sonnenscheins — „glühend"[9]) genannt; weit öfter aber noch heißen sie gleich den Spinngeweben[10]) „golden"[11]), ein Epitheton, das ebenso gewohnheitsmäßig wiederkehrt wie etwa die „graue" Farbe bei der Schwalbe[12]).

Auch bei Brentano — er wäre sonst kein Romantiker — ergeht sich die Farbenfreude in einer eifrigen Kleinschilderung

---

[1]) vgl. 4, 93 ff. [2]) 5, 223. [3]) 5, 217. [4]) G. (Godwi) 85 (= 2, 91) [5]) 2, 280. [6]) 6, 203 u. 274. [7]) 2, 116. [8]) 5, 123. [9]) 1, 372. [10]) 6, 57. [11]) 2, 180 u. 212; 3, 348 u. 5, 302. [12]) 1, 484; 3, 3 u. 289.

menschlicher Reize, die weit davon entfernt ist, irgend welche Vorstellung zu geben. Sie malt Wangen rot wie Rosen, flammende brennende, blühende Lippen, Lippen wie rosinfarbige Nelken, Augen, süß wie Veilchen, gelbes Haar wie Sonnenschein[1]). In den Briefen über das neue Theater preist Brentano eine Schauspielerin mit Begeisterung und Entzücken als ein Konglomerat von Duft, Nachtigallentönen und Tränen, das sehr an Heine, den Gipfelpunkt auch dieser Manier der Personenschilderung, erinnert, die äußere Anschauung jedoch muß der „Blumenstrand eines seelenvolles Hauptes mit Vergißmeinnichtaugen, Lilien- und Rosenwangen, Kirschenlippen" usw. ersetzen[2]).

Neben solchen Verirrungen findet sich dann aber z. B. das niedliche Portrait der jungen Mäuseprinzessin Sissi mit den Äuglein wie Diamant, den Zähnen wie Elfenbein und den Öhrlein wie Blumen zart, oder Bilder, in denen das Farbengefühl wieder seine ganze Tiefe offenbart. Als Hugos Mutter das Blut von des Sohnes weißer Stirne rinnen sieht, reißt sie die Farbe in tiefer Liebe zu ihm hin[3]); Jacopone kränzt Rosarosas dunkle Locken mit blendendweißen Rosen, doch als ihr Haar wie Schnee geworden ist, flicht er Rubinen wie „blutige Rosen" hinein, und es ist

„Wie ein Busch im Blütenschnee,
Vom Johanniswurm umflogen" [4]).

Unaufhörlich stellt Brentano gleich Tieck das Rot in Gegensatz zu hellen, glänzenden Tönen, Gold, Weiß, Silber. Mehrere Beispiele mögen illustrieren, wie seine nach kräftigen Wirkungen suchende Phantasie diesen prächtigsten Farbenakkord der Romantik immer wieder anschlägt und doch stets variiert. Ein Kinderkuß gleicht linden Rosen um ein Perlengitter; aus dem weißen duftigen Busen blutet das warme, rote Herz der Liebe heraus; auf purpurner Decke spielen goldne Sonnenstrahlen; unter Biondettas Schätzen sieht Rosablanca Perlenschnüre, die weinend auf Purpur fallen, und dunkle Seidenrosen, die sich in blanken Silberpanzern spiegeln; die Ahnfrau ruht auf einem goldenen, mit Rubinen reich verzierten Polster[5]). Mitidika in den

---

[1]) 3, 36; 2, 257; 4, 7; vgl. 6, 93. [2]) 4, 451. [3]) 4, 103. [4]) 3, 212 u. 239 f. [5]) 2, 248; G. 331; 3, 176; 3, 41; 5, 220.

„Wehmüllern“ trägt ein weißes Röckchen und ein rotsamtnes Mieder, in Gockels Zauberschloß finden wir weißen Marmor mit tiefroten Rosen oder ebensolchem Samt, einen Schimmel, wie Schnee so weiß und mit tiefrotem Samt gezäumt, die Bügel von Gold und Rubin, Mähne und Schweif mit purpurnen Bändern durchflochten[1]) — kurz: es läßt sich nicht verkennen, daß der all diesen Motiven zugrundeliegende Zusammenklang des Rot mit einer hellen, leuchtenden Farbe für Brentano ebenso wie für Tieck die höchste Pracht, den wuchtigsten Akzent darstellt.

An andern teils feineren teils kräftigeren Akkorden treten auf: goldne Stäbe mit weißen Rosen; in Goldröcken und mit Silberschüsseln in der Hand zwei Mohren, die zudem auch gegen den schneeweißen Eierpalast mit ihrer Farbe „schön“ abstechen; auf Mitidikas dunkler Haut das Feuerwerk der Diamanten; im goldigen Haar der grüne Kranz, in blonden Locken Veilchen und blasse Maienblumen[2]).

Es ist merkwürdig, daß sich das feine Farbenempfinden, von dem der vornehme Charakter dieser Einzelmotive zeugt, der freien Natur gegenüber nicht weiter zum Nachschaffen angeregt fühlt, als die romantische Tradition es nahelegt; ja nicht einmal alle die Stoffgebiete, in denen sich Tiecks Landschaft bewegt hatte, werden wieder aufgenommen, da nicht alle Stimmungen, in die sich jener hineinfühlen konnte, auch der heißen Art Brentanos zusagen.

Solange es sich um einen engen Ausschnitt handelt, bewährt sich naturgemäß die Kompositionskunst, die die Valeurs der oben gebrachten kleinen Vorwürfe so fein gegeneinanderzustellen wußte; wie hübsch ist der Blick durch blütenvolle Wipfel in das Blau des Himmels oder — zur Nacht — auf den mondbeschienenen Strahl eines Springbrunnens![3]) In der großen Landschaft jedoch kommt die Darstellung über smaragdene Wiesen und kristallne Quellen, silberne Flüsse und blinkende Türme selten hinaus. Wo uns eine wirklich lebendige Naturstimmung begegnet, ist es entweder der Morgen oder der Abend in der herkömmlich romantischen Purpurfärbung.

---

[1]) 5, 95. [2]) 5, 95; 4, 258; 5, 352; 6, 318 u. 359. [3]) 5, 96 f. ähnlich G. 4, 19.

Dabei ist dann freilich der gemütliche Gehalt oft mit einzigartiger Wärme gegeben. Man nehme das Gedicht an Sophie Mereau. Am Abend,

„Wenn die Rosen nicht mehr glühn
Und die Töne stumm werden,
Will ich bei dir sein".

Wie dieses fein gestimmte Gedicht sich bereits im „Godwi" findet, so sind überhaupt die Morgen- und Abendschilderungen in diesem Roman schon fertig ausgebildet bzw. aus Tieck herübergenommen: die Strahlen der Sonne als goldne Pfeile oder blutige Speere, mit denen die Wolkenheere kämpfen, die feuerduftenden Gipfel, die Flammen des Abendrots, die auf den Bergen „wehen"[1]. Wenn die Nacht den Schatten des Waldes küßt und in dämmernder Liebe in den Gebüschen liegt, so „stehen auf lichten Stellen noch freundliche Sonnenblicke . . ., durch die Tiefe des Waldes dringt der rote, glühende Himmel"[2].

Die Stimmung des Abends wird in derselben Weise gewertet wie bei Tieck. Die sinkende Sonne weckt die Sehnsucht, mit Freude und Licht zusammen in den Flammen des Abendrots zu vergehn[3]; auf einem Bildnis im „Godwi" scheint der feurige Himmel das brennende Begehren des Mädchens nach dem Tod: „ist diese Röte des Abends nicht reine Sehnsucht im Äther reflektiert, und ist Sehnsucht nicht Abendrot der Empfindung?"[4] Wehmut kommt über Kordelia, wenn sie den schönen Wechsel der Farbe betrachtet, weil die Mutter ihn nicht auch sehen kann[5]; „jedem weichenden Lichte", heißt es ein anderes Mal, „zog eine Erinnerung nach, und es schien mir, als bezeichne ich die Stellen, von denen eine Farbe des Glanzes geschwunden war, mit Dingen, die mir lieb gewesen oder noch waren"[6].

Der erwachende Tag dagegen atmet Kühle und Gesundheit. Frischer Morgenduft weht aus dem Bildchen: „Es lag eine weiße Nebelwolke über der herrlichen Stadt, die Sonne schoß mit ihren ersten Strahlen nach den blinkenden Wetterfahnen auf den Turmspitzen, welche aus dem Nebel hervorblitzten"[7].

---

[1]) G. 421 u. 166 (vgl. 6, 337 u. 2, 286); G. 418 (vgl. 2, 286). [2]) G. 314. [3]) G. 166. [4]) G. 415. vgl. 2, 271 u. 234. [5]) G. 117. [6]) G. 519. [7]) 5, 28.

Lächelnd des Angstgebetes Rosablankas stehen die goldnen Kronen des Morgens glühend auf dem Dom zu Bologna. Die Schilderung dieses Tagesanbruchs in den Rosenkranz-Romanzen ist von hoher Schönheit. Aus dem Bann der Nacht stürzt sich der Vogel

„In den goldnen, lieben Morgen,
Der auf Turmesspitzen lacht.

Sonn' und Vogel golden lachet
Auf dem Kreuz, das himmlisch thront [1]),
Und es sinket überwachet
In das Licht der blasse Mond. . . .

Sieh, in einem frommen Blitze
Fängt das Kreuz den Sonnenschein,
Senkt ihn von des Turmes Spitze
In die stillen Straßen ein".

Der Bettler vor dem Palast erwacht, da ihn der Strahl getroffen hat; die Mauern des Kirchleins glühen, und drinnen im dämmernden Halblicht küßt die warme, volle Sonne das Bild der Gottesmutter[2]).

Auch im „Godwi" fühlt man etwas wie Andacht, wenn der Morgenstrahl leise und feierlich in den Wald hineintaucht. Immer mehr zerrinnen die Schatten der Bäume in einer großen Herrlichkeit, glühen die Häupter der Bäume in Pracht und Licht, während nur die Füße noch „im kühlen Grabe der Schatten verweilen"; am Abend aber gleitet die Sonne ebenso langsam wieder an den Stämmen hinauf, bis sie mit einem letzten Kuß in den Wipfeln „hängt"[3]).

Schier unerschöpflich sind die Vergleiche, die die Schönheit des glühenden Himmels und der rotüberhauchten Welt beleben. Das Meer küßt die Füße des aufsteigenden Phoebus, „und fern noch glimmt die Glut der goldnen Küsse"[4]), im Abendmeer baden goldne Schafe und trinken seine Purpurwoge[5]). Als geschämiges Jungfräulein erscheint das Abendrot, das vor das Himmelshaus tritt, als Seher, der seines Kleides Safransaum hebt[6]). Im Abendglanz steht ein heiliges, schimmerndes Haus,

---

[1]) vgl. 5, 83. [2]) 3, 353 ff. [3]) G. 267 (vgl. 3, 182). s. o. S. 79 f.
[4]) G. 351. [5]) 3, 84. [6]) 1, 484 u. 6, 71.

aus dem viele schöne Kinder schauen[1]); die Sonne geht schlafen und

„Läßt ihr goldnes Hemdelein
Sinken auf den grünen Rasen,
Wo die schlanken Rehe grasen
In dem roten Abendschein“ [2]) —

der alte romantische Akkord Grün-Gold, den Tieck so gerne anklingen läßt[3]). Andere von Tieck eingeführte Motive, die lichtumstrahlten Zinnen und Wipfel, fanden sich schon oben angedeutet[4]).

Ebenfalls echt Tieckisch ist die hypertrophische Feinheit der Beobachtung oder besser der Konstruktion, wenn etwa die rosige Aurora ihre Locken in die Asche der Rosen mengt[5]) u. Ä. Im Gegensatz zu solchen koloristischen Spitzfindigkeiten finden sich wiederum Bilder, die nach einer andern Richtung über die Grenze der Vorstellbarkeit hinausgehen, indem sie sich von der Naturbelebung zur verschwimmenden Vision versteigen. So entstehen Allegorien wie die in der 16. Rosenkranz-Romanze:

„In des Morgenlichtes Streifen
Sehe ich ein Flammenboot
Selig durch die Rosen streifen
Mit den Segeln purpurrot“ [6]).

Burgen und Inseln, Drachen und St. George tauchen aus dem Abendhimmel hervor[7]), doch nicht immer weiß die Phantasie des Dichters die unsere mitzunehmen. Deutlicher geschaut ist trotz ähnlicher Kühnheit der Tag, der in schimmerndem Mantel und mit glühenden Locken oben am Berge steht, während sein Lied in den Lüften verhallt und sein abendliches Lebewohl die Welt grüßt. Auf die enge Verwandtschaft der „Begegnung“ Gustav Falckes mit dieser Brentanoschen Idee sei nur hingewiesen. Es verdient bemerkt zu werden, daß Falcke bei Abfassung der „Begegnung“ von Brentanos Gedicht keine Kenntnis hatte.

Übereilt wäre es, wegen der Unanschaulichkeit, die die gedankliche Überlastung gewisser Bilder mit sich bringt, Bren-

---

[1]) 1, 117 f. [2]) 1, 459. [3]) vgl. 4, 142. [4]) s. auch G. 267; 3, 84; 3, 351. [5]) 3, 346. [6]) 3, 399. [7]) 3, 84.

tano jede realistische Gestaltungskraft abzusprechen, wie es bei Pache[1]) geschieht. Äußerst fein wird z. B. das im Feuer glimmende Blattgerippe durch den Vergleich mit einer glühenden Spinne gegeben[2]); suggestiv ist ferner die Schilderung eines verlöschenden Feuers, über das der Atem von Schläfern streicht:

„Mit der Aschenwimper über dem glühenden Aug'
Der Kohle spielt der Schlummernden Hauch"[3]).

An die kecke Sicherheit Heinescher Impressionen reicht es heran, wenn Libussa den Ginster im Haar ihrer geschmückten Mädchen wie Flammen brennen sieht[4]); an die kühne und dabei doch so anschauungskräftige Art Heinescher Phantastik erinnert das stolze Bild Prags:

„Sieh! Auf dem Schloß erglänzet eine Krone,
Und wie ein Königsmantel weit ergießt
Die goldne Stadt sich von des Berges Throne" [5]).

Bei einem Vergleiche der herrschenden landschaftlichen Elemente, wie sie bei Tieck und bei Brentano vorliegen, ergibt sich, daß die bei jenem so wichtigen Waldmotive in den reiferen Werken des letzteren zurücktreten, während sich der junge Verfasser des „Godwi" noch allen romantischen Laubeffekten des Meisters anschließt. Er sieht herab auf das „leuchtende Meer", er freut sich der „grünen Flammen" des Waldes, er läßt das „Zauberlicht" einer mediceischen Venus durch die Schatten kosender Zweige hervorbrechen — „kalt und weiß sehen Marmorbilder durch den regellos zitternden Umriß der Bäume", — eine „glänzende weiße Fassade" bricht durch die „grüne Nacht" hervor[6]). Die bei Tieck so beliebten „Gatter"-Figuren des durch das Laubwerk fallenden Lichtes werden in neuer Variante kräftig betont: „Der Schatten der Gitterlaube fiel über seine Gestalt; wenn ich ihn ansah, so war es mir, als wäre er gefangen"[7]).

Zwar gehen im Gegensatz zu diesen Motiven, die sich nachher ganz verlieren, die Mondscheinlandschaften in die späteren Werke mit hinüber, doch nehmen sie dort keinen so breiten

---

[1]) Naturgefühl und Natursymbolik bei Heinrich Heine. Hamburg 1904. S. 113. [2]) 6, 48. [3]) 6, 62. [4]) 6, 114. [5]) 6, 45 vgl. 6, 172 f.; 2, 296 u. 406. [6]) G. 323, 151 (vgl. 286), 62, 67 u. 290. [7]) G. 189.

Raum mehr ein, wie der Eifer des Erstlingsromans für sie fordert. Den unvergleichlichen Zauber, der für Tieck in ihnen liegt, haben sie allerdings auch schon für den Dichter des „Godwi" nicht, da dieser, seiner malerischen Individualität folgend, bereits nach schweren Akzenten sucht.

Trotzdem schildert er noch mit Liebe das Denkmal Violettens, das im Mondschein „wie die künstlich gewundenen Strahlen eines ungeheuren Springbrunnens, wie wunderspielende Flammen eines weißen, reinen Feuers" zum Himmel dringt. „Wie in Liebe und Traum" steht es da, „wie mit dem Begehren, erschaffen zu werden", bis ihm das Licht des erwachenden Tages Wirklichkeit gibt[1]. Oder Tilie tritt aus dem mächtigen Walde auf eine helle Wiese hinaus, „wo Licht und Schatten nicht so bange streiten": „es war mir, als stürze alles Licht herab, sie zu verschlingen oder zu erschaffen, oder sie erschaffte alles Licht . . . Wie diese stille Fläche sah der See in meines Vaters Garten aus"[2].

So eigenartig diese Stimmungen empfunden sind: von dem hinreißenden, seligen Rausch der romantischen Zaubernacht ist hier wenig zu verspüren. Kein Meer goldner Glanzwogen ist es, sondern ein Licht, das ruhig auf der Landschaft steht, ein meist bescheidenes Leuchten, das dem Glanz der Fackeln oder der Lampe erliegt[3]. Der lyrische Charakter des Mondlichts erhält durch die Bezeichnung „kalter Tag der Geister"[4] eine Wertung, die abseits von der landläufig romantischen steht und höchstens mit den „unheimlichen", „rätselhaften" Nachtstimmungen Tiecks verglichen werden kann.

Als warme, anspruchslose Sinnigkeit faßt Brentano das Wesen des Mondscheins, wenn er von dem „milden Tag der Liebe und des inneren stillen Triebes im Herzen" spricht und ihn zu der brennenden Pracht des Mittags in Gegensatz treten läßt[5]. Tiecks emphatischer Manier nähert er sich höchstens da, wo er den Mondschein „selig trunken"[6] nennt oder die Wogen „weit mit Glanze überschüttet"[7]. Doch stehen solche Fälle vereinzelt da; Brentano hat zu wenig von Tiecks expan-

---

[1]) G. 338 ff. [2]) G. 181 f. [3]) G. 68 u. 80. [4]) G. 170. [5]) G. 267. [6]) 2, 502. [7]) 3, 248.

siver Schwarmseligkeit, um gleich ihm sein ganzes Gefühl in den hauchenden Wolken eines feinen, ungewissen Lichtes verschweben zu lassen.

Wohl lernt er dagegen die Umgestaltung beobachten, die die Formenwelt unter der Einwirkung des Mondscheins erfährt. Er sieht, wie die Linien sich verwischen — alle Gestalt „zerrinnt leise“ im Mondschein[1]), die ganze Reihe der Berge „verschwimmt im Mondenglanz in den Wolken“[2]) — und er sieht weiterhin, wie sich die Körper zu großen Massen zusammenschließen: „In sonderbar wilde, fremde Formen zerriß sich das einsame traute Leben der Dämmerung“[3]). Wie schon die reinen Schatten der Gebäude, die sich im Mondschein „lagern“, etwas Edles, Großes haben[4]), so tut auch die Architektur selber in diesem Lichte „eine außerordentliche Wirkung“, wenn diese Tatsache auch mit Bezug auf die etwas eigenartigen Werke der Mäusebaukunst betont wird[5]). So kommt es, daß die Nacht durch die Form spricht, wie der Tag durch die Farbe: die Gestalt „raget“, wenn die Farbe geschieden ist.

Es ist wehmütig wie das ferne Verklingen eines Tones, dieses Sterben der Farbe[6]). Doch wenn ihre freudige Sprache schweigt, so blüht die sanftere Schönheit der Sterne auf; Kränze „still“ leuchtender Funken flicht sich die Nacht um die schattige Stirne[7]).

Die Form, in der der Sternenhimmel hier eingeführt wird, zeigt sogleich wieder die romantische Art, diese Naturerscheinung im Gegensatz zu andern mehr mit dem Auge des Dichters als dem des Malers zu betrachten. Eigenartig phantastisch, doch bildnerisch wiederum indifferent ist auch die Anschauung:

> „Wie spielen jetzt die Lüfte süß und kühl
> Der Sternennacht im schimmernden Gefieder“ [8]).

Dagegen muß der Vergleich der Sterne mit Augen[9]) trotz seiner Gedanklichkeit auch für Brentano etwas Zwingendes gehabt haben, da der Rubin in demselben Bilde auftritt und in ähnlicher Weise der Tau in der Blume wie der Strahl der Sonne als Blick empfunden wird[10]).

---

[1]) G. 161. [2]) G. 174. [3]) G. 170. [4]) 2, 80. [5]) 5, 181 f. [6]) G. 154. [7]) G. 180. [8]) 6, 44. [9]) 1, 484. [10]) 6, 61; 2, 527; G. 420 u. 150.

Noch deutlicher wird die malerische Empfindung, die hinter er dichterisch-metaphorischen Form steht, wenn der Vergleich die Sterne blühen still am Himmel herauf" entfaltet wird zu er Vorstellung: die Sterne sind „Blumen . . ., welche ihren Kelch auf der blauen Fläche des Meeres wiegen"[1]. Die kolo-stische Idee, die hier vorliegt, ist der Gegensatz zwischen dem armen, lebenden, quellenden Leuchten der Sterne und dem leichförmigen Dunkel des Himmels. So muß ganz ähnlich ein tern mit dem weichen Schwarz seines Hintergrundes zur Ver-nschaulichung einer Kapsel dienen, die golden auf schwarz-amtner Unterlage ruht[2].

Die Mondscheibe wird ebenso wie der Sternenhimmel mit Iitteln gegeben, die in erster Linie der poetischen Formung zu-ute kommen. Sie wird als Spiegel dargestellt, als zauberischer child, als „Alabasterbronnen", der von kristallnem Tau auf-allt, ohne daß dadurch für die malerische Anschauung Wesent-ches gewonnen wäre[3]. Dazu kommen Belebungen, wie Bren-ıno sie im Volkslied vorfand: der Mond ist der Hirte der Wolken der Sterne[4], eine Anschauung, die mit dem Brunenmotiv twas unglücklich zu einem Bilde verschmilzt, in dem der Mond wei Rollen spielt:

> „O führe, Mond, die Sternenherde bald
> Zum stillen, vollen, goldnen Mondesbronnen" [5].

n dem Gedichte „Säusle, liebe Myrthe!" ist derselbe Lapsus och einmal untergelaufen[6].

Bemerkenswert ist auch bei Brentano die Häufigkeit des ei Tieck vorgebildeten roten Mondes, eines Motivs, das meist n Dienste einer unheimlichen Stimmung steht. „Blutend" eigt der Mond auf, während Apone den Brand des Theaters orbereitet, er „glüht zur Mitternacht helle wie Kupfer so rot", enn der Schmachtende am ausgetrockneten Wüstenbrunnen erzweifelt; er wird zum Verkündiger des Krieges, indem er das lutigrote Wappenfeld darstellt, von dem sich der Schweif eines Kometen wie ein Schwert unheildrohend abhebt[7].

---

[1]) G. 375 u. 6, 45; 5, 269. vgl. 3, 442. [2]) 5, 262. [3]) 2, 81 u. 497; 374. [4]) 2, 436 u. 181, Z. 3. [5]) 2, 181 Z. 10. [6]) 2, 441 Z. 5. [7]) 3, 9; 1, 385; 7, 497; 2, 364 f.

Einige Male auch malt Brentano den verbleichenden Mond, der „blaß“ am Himmel steht und in das Licht des Morgens „zerschmilzt“, während sein Schein langsam „verblüht“[1]). Der Vergleich, der in letzterem, von Tieck überkommenen Prädikat enthalten ist, erfährt eine etwas künstliche Verdichtung in dem Bilde: der Mond streut Rosen für Aurora[2]).

Ebensowenig wie das Unsichere, wolkig Flimmernde, das der Mondschein Tiecks hat, entsprechen Brentanos Temperament die schwankenden Lichter künstlicher Art, mit denen jener so gerne spielt.

Er bringt zwar einige Male den „wilden Schein der Fackeln“[3]) auf die Szene, doch an der einzigen Stelle, die dieses Thema breiter ausführt, interessiert ihn nicht die Unruhe des Lichts, sondern die Rembrandtsche Kraft der Akzente, die diese Beleuchtung einer dramatischen Gruppe gibt. Zum Teil durch Flore „zur Halbtinte gedämpft, setzt die Fackel einen blonden Jünglingskopf in volles, von oben herabfallendes Licht und trifft einen Baum von unten“[4]).

Ein Beispiel für bewegte Lichtquelle anderer Art, ebenfalls dem „Godwi“ angehörig, legt ebensowenig Wert auf den flatternden Charakter der Schlaglichter. „Ich blickte auf einen leuchtenden Punkt im Holze, der, zwischen den Bäumen hin- und herschwankend, in der Ferne zwischen den Blättern leuchtete und, das Grün der Bäume entzündend, schimmernde Zweige in der tiefen Nacht des Waldes erblühen ließ“[5]). Der Schwerpunkt des malerischen Interesses liegt nicht in der Unruhe des Lichtes, sondern in dem Gegensatz des goldhell beschienenen Laubes zu dem ringsum lagernden Dunkel.

Es ist ersichtlich, wie der Farbensinn des jungen Dichters überall, auch bei unruhigen Voraussetzungen, nach ruhigen, absoluten Schönheitswerten spürt. Am deutlichsten wird diese Neigung naturgemäß dort werden, wo er frei aus seiner Phantasie heraus malen und sich somit für seine koloristischen Intentionen die denkbar günstigsten Bedingungen schaffen kann.

Orgien feiert er somit in den Bildnissen Annonciatens und Wallpurgis', die beide von der Glut des Abends beherrscht werden.

---

[1]) 4, 4; G. 343; 3, 3. [2]) 3, 18. [3]) 3, 88. vgl. 4, 90. [4]) G. 424 f. [5]) G. 174 f.

Jber erstere „gießen alle Blätter ihre hoffenden Flammen (nota ene!) aus"; zur Seite sitzt ein Pfau, „der den goldenen, glühenen Hals der Sonne nachrufend ausstreckt, aus seinem blinkenden schweif blicken köstliche Augen von Saphir und Gold nach den sternen, die still am Himmel heraufblühn"[1];

> „Orangen sind ihr in den Schoß gegeben,
> Zu zeigen, wie die Glut sie nur entzücke,"

eißt es in dem Sonett, das dasselbe Thema behandelt;

> „Der freien Stirne schwarze Locken kränzet
> Ihr goldner Pomeranzen süße Blüte . . .
> Mit solchen Farben wollte das Gemüte
> Von Annonciata fromm ein Künstler malen"[2].

Wallpurgis sitzt unter den Blumen. „Die Farben sind beveglich, sie fliehen alle gegen die ferne Glut des Himmels, und cheinen schon im Nachklang zu wallen." Die „geheimniseichen Seelen" des Abends „schleichen über den Boden, fließen nit leisen Schimmern an den schlanken Bäumen hinab und iinauf." „Es herrscht um das Mädchen eine wunderbare Haltung les Lichtes, die Farben werden gleichsam zu verschiedenen 'orm-Atomen, und scheinen nur im Lichte zu schwimmen, besonlers, wo die Blumen ihr näher stehen, gegen ihren Busen wird es chon einiger, um ihre Wangen und Lippen verschwimmt es anz, und aus ihren Augen strömt wieder völlige Einheit des ichtes, doch ein anderes, unbeschreibliches. Ihre Stirn und ihre ocken aber brennen in den Flammen des sinkenden Tages, der on oben durch die geöffnete grüne Pforte der Bäume niederricht, ringsum die Zweige in grüne Glut setzt, und den großen 'rüchten, die schwer aus ihnen herniederblicken, feurige Blicke ibt"[3].

Wenn man auch deutlich herausliest, wie die Seele des maenden Dichters in diesen warmen Farbenakkorden mitschwingt, ommt doch das, was er über den Charakter des Kolorits sagt, iichts weniger als klar heraus. Gefördert wird das Verständnis ıur wenig, wenn später der Autor des Gemäldes, Fiormonti, elobt wird, seine Bilder „seien" nicht eigentlich, sondern „wür-

---

[1]) G. 374 f. [2]) 2, 482. [3]) G. 413.

den" ewig, weil er das Licht der Pflanzen, des Himmels und des Fleisches in verschiedene Stellungen setze, obschon die Beleuchtung einheitlich sei[1]). Weiter bringt uns ein anderer Ausdruck für das gedachte Resultat dieser Technik: „eben hierdurch entsteht diese Bewegung, ich möchte sagen, dieses leise Wogen der Farbe über das Ganze." Wir haben es mit dem Tieckschen „Regnen", jenem wolkigen Strömen des Lichts zu tun, das Brentano bei dem Mondschein mit seinen blassen Reizen nicht zu sehen vermochte, das er aber in der Farbenglut des Abendrots deutlich nachempfindet. „Das Auge", heißt es, „wird vor seinen Bildern ein feines Gehör, das die Schwingungen der einzelnen Töne durch den vollen Akkord hört, und ich möchte seine Malerei rythmisch und deklamatorisch nennen, es ist, als wallen die Wellen sanfter Jamben durch das Gemälde"[2]).

Ähnlich wie die Farbe erhält die Form dieses Werden an Stelle des Seins, wenn eine große Eiche „wie ein ungeheurer Strom aus der Erde quillt und ihre grünen Flammen in den Himmel zerstreut"[3]). Ähnliche Empfindungen spielen bei der Äußerung mit, in der Romantik dürfe die Gestalt selbst keine Gestalt haben, sondern sei „nur das bestimmte Aufhören eines aus einem Punkte nach allen Seiten gleichmäßig hervordringenden Gedankens — es sey nun ein Gedachtes in Stein, Ton, Farbe, Wort oder Gedanken"[4]). Weil aber ein „freier Geist", ein „unerfaßlich Leben" sich in allen künstlerischen Sinnesempfindungen kundtut, deshalb „spottet die Farbe der Hände Sinn; die Farben, Formen und Gestalten singen, der Ton aber hat Gestalt"[5]).

Hinter solchen Paradoxien steht auch bei Brentano ein lebendiges Empfinden für die Gütergemeinschaft der Sinne. Am lebhaftesten kommt dieses im „Godwi" zum Ausdruck. Die Farben „sprechen", „klingen"[6]), die Abendröte „hallt" von den Bergen „wieder" und „verstummt leise"[7]). Frisch und originell klingt: „Die Wimpel wehen in bunten Melodien"[8]), deutlich empfunden scheint ein „dumpfes Murren" an den dunkelsten Stellen des vierten Bildes im Gegensatz zu den „lauten

---

[1]) G. 414. [2]) ebda. [3]) G. 286. [4]) G. 299. vgl. Novalis: „sollte alle plastische Bildung . . . nicht akustisch, durch gehemmte Bewegung zu erklären sein?" [5]) G. 251. [6]) G. 180 u. 413. [7]) G. 417 u. 314. [8]) G. 250.

Schreien“ um die Flamme der Fackel[1]). Der Mond steht hinter der Lyra des Denkmals: „es war mir, als ströme ein mildes, leuchtendes Lied durch ihre Saiten“[2]).

Umgekehrt „verglimmen“ des Haines wilde Lieder am Abend, bis dessen Glut sie rein geglüht hat; dann aber — welch ein Lied „erblüht“: „Es flicht die Nachtigall die goldnen Schlingen“[3]). Bei Tieck fanden wir das „goldne Netz“ des Vogelsangs erst in dem 20 Jahre jüngeren „Dichterleben“. — In dem Jagdhause Godwis laufen die Hornstöße „wie Flammen an der Kuppel durch die grünen Wände hinauf. Die Töne sind ein wunderbarer lebender Atem der Dunkelheit, sagte ich, wie alles rauscht und lebt und mit uns spricht in dem heimlichen Saale, den die Töne wie glühende Pulsschläge durchzuckten“[4]). Im Walde scheint das Tönen die Büsche „mit goldnen, singenden Blüten zu überziehn“[5]). Man hört „ein leises Klingen, das durch das Brausen der Bäume hervortönt, als schwämme ein goldnes, glänzendes Gefäß in des Meeres Wellen“[6]).

Immer kehrt — auch in jüngern Schriften — der helle, prächtige Metallglanz der „blitzenden“, „goldenen“ Töne wieder; ihr Licht „blickt durch die Nacht“, „goldne Augen“ hat das Lied; grelle Töne „stechen wie helle Lichtspeere der Sonne“ frech in die Traumnacht[7]).

Auf die Visionen des Uhrmachers BOGS während des Konzertes sei nur hingewiesen. Instrumentencharaktere und orchestrale Klangwirkungen geben einige Bemerkungen wie „es stürzten tausend Flammen aus den Violinen“, „Nordschein goß sich aus den Trompeten“, „fliegende Sonnen schwebten aus allen Violinen“[8]).

Einsetzung des akustischen Prädikats für den optischen Eindruck kommt nach „Godwi“ seltener vor, ist jedoch ausreichend zu belegen. „Die erfrischten Rosen rufen“[9]), die Schlösser am Berge, „jauchzen lichtstolz in der Sonnenhelle“[10]).

Selbstverständlich werden Ton und Bild auch wiederum gemeinschaftlich eingesetzt, um eine Stimmung herauszuarbeiten.

---

[1]) G. 425. [2]) G. 338. [3]) G. 418. [4]) G. 292. [5]) G. 181. [6]) G. 324. [7]) G. 188. 2, 498; 7, 234; 2, 352; 6, 38. [8]) 5, 341 f. [9]) 3, 25. [10]) 6, 415.

Schon das obengenannte „Wenn die Rosen nicht mehr glühn und die Töne stumm werden"[1]) bot hierfür einen Beleg. Ähnlich ist das Zusammengehen klanglicher und gesichtlicher Wirkungen in den Versen:

„Mir gegenüber steht das stille Haus (Nonnenkloster).
Der Orgelton schwillt bang um helle Stimmen,
Die blassen Kerzen löschen einsam aus"[2]).

Strahlendes Dur ist die Gesamtstimmung einer anderen Szene. Der Herold steht auf dem Altane. „Sein schimmerndes Gewand blitzte in der aufgehenden Sonne, und seine hellen Trompetenstöße schmetterten von den Marmorsäulen zurück"[3]).

Gedankliches erhält malerisches Leben in dem „blütenvollen, farbentrunkenen Triumphzug des südlichen Thyrsuschwingers" Calderon[4]). Etwas anders liegt die Sache, wenn dem Uhrmacher bei dem leisen Baumgeflüster der Musik „grüner Muth, grünes Blut" in den Adern rinnt[5]). Hier wird das Grün zur allegorischen Farbe des Waldlebens — ähnlich wie der Smaragd der Jäger des Abgrunds[6]) heißt und im Gockelmärchen die Frauenberufe durch die für ihre Kleidung typische Farbe kenntlich gemacht werden[7]).

In zierliche Naturbelebung geht diese Art der Farbensymbolik über, wenn beim Begräbnis der Angehörigen des wackern Hahns Alektryo weiße Rosen „die bei Feierlichkeiten immer so beliebten weißgekleideten Mädchen" stellen[8]). Diese Partie des Gockelmärchens ist auch im übrigen typisch für die liebevolle Beseelung, die die Blumenwelt bei Brentano erfährt, deren genauere Besprechung jedoch über den Rahmen dieser Arbeit hinausführt. Natürlich spielt auch hier Malerisches mit: die Blumen erhalten Augen[9]), weil sie — gleich den Sternen — als helle, lebende Punkte in ihrer Umgebung stehen; und hießen oben die Sterne Blumen, so werden nunmehr die Blumen Sterne[10]).

Zur Illustrierung des allegorischen Gebrauchs der Farbe sei endlich an die verschiedenen Gewänder der „Monate" erinnert. Der September beispielsweise trägt ein Purpurgewand, da er die grüne Welt rot macht: „zur Farbe ward das Licht",

---

[1]) 2, 476. [2]) G. 203. [3]) 5, 276. [4]) 4, 448. [5]) 5, 350. [6]) 6, 91. [7]) 5, 117 ff. [8]) 5, 64. [9]) 2; 279, 325, 578. [10]) 2, 578.

die glühenden Tage des Sommers malen sich in den roten Wangen der Äpfel[1]. So wenig malerisches Interesse eine derartige Allegorie hat, so bemerkenswert ist die neue Wendung, die der romantischen Gegenüberstellung von Licht und Farbe hier gegeben wird.

Bei Brentano speziell gewinnt die Scheidung dieser beiden Prinzipien besondere Bedeutung dadurch, daß mit ihr das Gebiet der seinem künstlerischen Blick erfaßbaren Motive von einem Komplex malerischer Probleme getrennt wird, der sich ihm entzieht. Wie intensiv Brentano Farbe sieht, ist oben dargestellt worden; Licht dagegen als Licht zu sehen, vermag er ebensowenig wie seine Zeit, wenn man nicht die unklaren Andeutungen über Farbe und Licht auf dem Wallpurgis-Bildnis hierfür in Anspruch nehmen will. Tieck zeigte Ansätze zum Lichtsehen, zumal in der Behandlung des Mondscheins. Letzterer, sahen wir, liegt Brentano durchaus nicht, wenigstens nicht im Sinne des romantischen Altmeisters, und Sonnenlicht vollends, volles, freies Sonnenlicht entzieht sich seinem malerischen Blicke ganz und gar. Das mit Absicht naiv-volkstümliche „schöne, weiße hell Tageslichtlein“ ist weit davon entfernt.

Auch trübe Stimmung fehlt — trotz eines warmen Verständnisses für die Landschaftskunst Friedrichs, die auch unscheinbare Wirkungen und Motive der Wiedergabe für wert hält, weil sie ihnen Seele gibt. Im „Godwi“ hatte Brentano die Reize eines solchen anspruchslosen Vorwurfs — einer bescheidenen Ackerlandschaft — noch einfach geleugnet[2]. Später jedoch nimmt er in einem kleinen Essay, „Verschiedene Empfindungen“ usw., zu einer grauen Marine Friedrichs in weit verständnisvollerer Weise Stellung, nachdem er vorher einige andere Kritiker hat sprechen lassen. „Recht graulich“, ist das Urteil einer jungen Dame, dem sich zwei „Kunstverständige“ anschließen; ein anderer Beschauer dagegen findet Gemüt und Individualität in dieser Einsamkeit mit dem trüben, „schwermutsvollen“ Himmel. Der „glimpflich lange Mann“ aber, der Autor, freut sich, daß es einen Landschafter gibt, „der auf die wunderbaren Konjunkturen des Jahres und Himmels achtet,

[1]) 5, 593. [2]) G. 326 f.

die auch in der ärmsten Gegend die ergreifendste Wirkung hervorbringen". Seine Ausstellungen sind technischer Art; das einzige stoffliche Bedenken ist, daß die Staffage, ein Kapuziner am Strande, doch eigentlich überflüssig sei[1]).

Praktisch wirkt dieser moderne Landschaftssinn, der sich — nicht zum wenigsten in der Verwerfung der Staffage — über den Durchschnitt der Zeit erhebt, auf Brentanos Schaffen nicht ein. Anzuführen wäre höchstens die in ihrer Farbenstimmung isoliert dastehende Strophe eines späten Trauergedichts:

„Von dem grauen Himmelszelte
Flaggte auf dem Landungskahne
Weiß ein Kreuz in schwarzem Felde,
Eine ernste Leichenfahne" [2]).

Man sieht, welcher Abstand die nachschaffende Einfühlung in die Seele eines fremden Kunstwerks von der selbständigen Gestaltung einer ferner liegenden Stimmung trennt.

Brentanos Farbengebung stellt eine Weitergestaltung Tieckscher Technik dar, die zwar nach den zwingenden Gesetzen der künstlerischen Persönlichkeit modifiziert ist, aber eben deshalb um so fruchtbarer wird. Arnims Schriften dagegen sind für unsern Gesichtspunkt nur insofern von Belang, als sie zeigen, wie sich der Mangel eines spezifisch malerischen Blicks trotz engster persönlicher und literarischer Berührungen mit koloristisch begabten Künstlern unverkennbar geltend macht.

Bei Brentano braucht der Dichter nur den Gegenstand zu geben; der Maler schafft dazu unaufgefordert eine farbenschöne Vorstellung, wenn er nicht gar den Dichter mit sich nimmt und ihn seiner Stoffwahl unterwirft. Der Phantasie Arnims, die im übrigen so kräftig zu gestalten weiß, fehlt die Palette fast ganz: die „Gräfin Dolores" läßt z. B. in der so suggestiven und für Eichendorffs Szenerien wichtig gewordenen Schilderung des verfallenen Schlosses jede farbige Ausgestaltung vermissen; in den „Kronenwächtern" bleibt die Ausmalung der Glasfenster, obwohl diese mit dem traditionell-romantischen Preis der durch-

---

[1]) 4, 424 ff. [2]) 2, 544.

sichtigen Farbe eingeführt werden, vollständig dem Leser überlassen[1]. Ähnliche Stellen, die — zumal für romantisches Farbenempfinden — Kolorit verlangen und trotzdem gleichsam schwarzweiß gegeben werden, ließen sich häufen.

Am meisten fällt diese Kartonmanier in den großen Romanen auf. In den Novellen dagegen, in denen die Phantasie des Autors am freiesten waltet — etwa in der „Isabella" — kommt naturgemäß der Farbensinn noch am meisten auf seine Rechnung.

Doch sind auch hier die Bilder mehr gedacht als geschaut, verdanken ihr Dasein mehr einer malenden Dichtung als einer dichtenden Malerei. Man versuche nur, sich Vorstellungen auszudenken wie diese: „Die Thränen fielen ihr aus den Augen durch den Mondschein auf harte Steine nieder"; in „glatten Locken . . . spiegeln sich die Sterne wie ein Haupthaar der Berenize"; „wie ist dein Busen hervorgetreten, . . . siehe der Mond hat Platz, seine Strahlen hinüberzurollen"[2].

Im Mondschein, der auch sonst die malerische Phantasie Arnims am meisten beschäftigt, wird nicht etwa der süß-schwärmerische Stimmungsduft, sondern nur das Beklemmend-Gespenstische gesucht. Während der nächtlichen Szene zwischen Anton und Anna in den „Kronenwächtern" gleitet er an der Gruppe der beiden nieder und gibt ihr dadurch einen eigentümlichen Charakter, magisch wie die Beziehungen zwischen dem Malergesellen und der Bürgermeisterin. Bella steckt „den vollen, dunkelgelockten Kopf mit den glänzenden, schwarzen Augen zum Schieber hinaus in den Schein des vollen Mondes, der glühend wie ein halbgelöschtes Eisen aus dem Dunst und den Fluten der Schelde eben hervorkam, um in der Luft immer heller wieder aus seinem Innern herauszuglühen"[3]. Der Mond wiederum bescheint ein seltsames, in schauerlicher Versteinerung erstarrtes Bild: „den kräftigen Michael im Totenhemde mit der glänzenden silbernen Krone, über ihm das bleiche Mädchen, die schwarzen Locken über ihn hinwallend, an ihrem Kleide gehalten von dem schwarzen Hunde mit feurigen Augen"[4].

---

[1] Sämtliche Werke. Neue Ausgabe. Berlin 1857. 15, 306. [2] 1; 4, 26, 60. [3] 1, 3. [4] 1, 11. Weitere Mondscheinbilder 1, 146 u. 246.

Wie diese von Tieckschem Empfindungsrausch weit entfernte Auffassung des Mondscheins vermuten läßt, sind auch Abend- und Morgenrot, die andern Hauptstimmungsträger der Romantik, äußerst selten gegeben. Dabei ist es nicht verwunderlich, daß die speziellen Gefühlswerte der betreffenden Beleuchtungen in der festen Prägung, zu der die andern Dichter der Schule sie gemünzt haben, einfach herübergenommen werden. „Diese Abendröte, in die sie zu tief geschaut, war ihre hoffnungslose Sehnsucht“[1]).

Die Zurückhaltung Arnims gegenüber den Farbenorgien der andern Romantiker ist nur natürlich. Dem sanguinischen Farbengefühl Tiecks nachzuempfinden, dazu ist sein nach innen bohrender Charakter nicht geschaffen; sein eigenes malerisches Interesse aber ist nicht groß genug, um sich eine persönliche Sprache auszubilden. Es lassen sich selbstverständlich Stellen aufzeigen, wo das Kolorit seiner romantischen Gefährten durchschimmert; man denke beispielsweise an den echt Tieckschen Effekt in den Kronenwächtern:

„Die Zimmer des Schlosses sind enge,
Gewölbt von Doppelkrystall,
Und blankes Silbergepränge
Das spielt mit den Strahlen Ball“;

ja selbst neue, glücklich gefaßte Anschauungen erhalten Leben; so in „Jerusalem“ ein Palmenwald, der, vom Wind bewegt, „in seiner Farbe ewig wechselt“ wie ein „fernbewegtes Meer“[2]). Aber die Beispiele dieser Art sind so selten, daß sie nur als Ausnahmen von der durchgängigen malerischen Indifferenz des Arnimschen Stiles aufgefaßt werden können.

Kleist ist in der Farbengebung wo möglich noch karger als Arnim. Der straffe Bau seiner Dramen hat im Gegensatz zu Tiecks lyrisch ausgeweiteten Schauspielen keinen Raum für Stimmungsorgien. Daß einzelne Wendungen und Motive: die „Blütenaugen der Bäume“[3]), der Abendröte Schimmer, der „durch schweigende Gebüsche fällt“, malerisches, und zwar ro-

---

[1]) 1, 328. [2]) 8, 355. [3]) Werke hsg. von E. Schmidt 1, 35. Auch Arnim hat der Blicke „Blüte“ (7, 14).

mantisch orientiertes Farbenempfinden ahnen lassen, ist dabei freilich nicht zu verkennen. Ein ruhiges Ausschwingen jedoch und somit eine volle Tonentwicklung macht der genau eingehaltene Rhythmus des dramatischen Fortgangs den hier angeschlagenen Saiten unmöglich.

Dennoch setzen sich auch in Kleists Stil gewisse Farbstimmungen durch. Güte und Treue, Anmut und hohe Heldenschönheit erhalten einen lichten Glanz; sie gehen in hellen Locken. „O Hermann“, klagt Varus,

„So kann man blondes Haar und blaue Augen haben,
Und doch so falsch sein wie ein Punier?“ [1])

Blond und blauäugig ist denn auch Friedrich von Homburgs Fehltritt[2]) — gleich wie die Mondtraumnacht, die ihn verschuldet hat, da sie den Schläfer so lieblich umfing,

„Mit blondem Haar, von Wohlgeruch ganz triefend —
Ach! wie den Bräutgam' eine Perser-Braut“ [3]).

Helios' „goldene Flammenhaare“[4]) trägt auch die strahlende Kraft Achills. Doch nicht genug damit. Um das sonnige Heldentum des Peliden zu symbolisieren, schafft Kleist, der in der Schilderung des Zuständlichen so zurückhaltende Dramatiker, eine Apotheose, die diesen goldigen Glanz zu einem gewaltigen Akzent steigert, um so, musikalisch gesprochen, das Heldenmotiv Achills zu einem Satz von leuchtender Schönheit zu verarbeiten.

Ein kräftig schwellendes ritenuto leitet ein: Was, fragt die Oberpriesterin, bleibt Penthesilea denn noch zu erringen übrig?

Die Hauptmännin:
„Was ihr noch zu erringen übrig bleibt?

Die Mädchen (auf dem Hügel):
Ihr Götter!

Die erste Priesterin:
Nun? Was gibt's? Entwich der Schatten?

Das erste Mädchen:
O ihr Hochheiligen, kommt doch her!

Die zweite Priesterin:
So sprecht!

---

[1]) 2, 425. [2]) 3, 87. [3]) 3, 29. [4]) 2, 83.

Die Hauptmännin:

Was ihr noch zu erringen übrig bleibt?

Das erste Mädchen:

Seht, seht, wie durch der Wetterwolken Riß,
Mit einer Masse Licht die Sonne eben
Auf des Peliden Scheitel niederfällt!

Die Oberpriesterin:

Auf wessen?

Das erste Mädchen:

Seinen, sagt' ich! wessen sonst?
Auf einem Hügel leuchtend steht er da,
In Stahl geschient sein Roß und er; der Saphir,
Der Chrysolith wirft solche Strahlen nicht!
Die Erde rings, die bunte, blühende,
In Schwärze der Gewitternacht gehüllt,
Nichts als ein dunkler Grund nur, eine Folie,
Die Funkelpracht des Einzigen zu heben!"

Ein ähnlicher Effekt wird erzielt, wenn bei der tollen Jagd zwischen Achill und seinen Verfolgerinnen in die zitternde Aufregung seiner Freunde die Worte des spähenden Myrmidoniers schneiden:

„Triumph! Dort tritt Odysseus jetzt hervor!
Das ganze Griechenheer, im Strahl der Sonne,
Tritt plötzlich aus des Waldes Nacht hervor!"

Wie hier das breite, volle Licht auf die rettende Schar der Freunde fällt, ist es, als ob in die dunkle, wogende Angst eines dramatisch bewegten Orchesters klare, kräftige Trompetenakkorde hineinstrahlten. Wir haben es mit einer Technik zu tun, die eine gewisse Farbstimmung zu einem Lichtakzent verdichtet lediglich, um sie der dramatischen Wirkung dienstbar zu machen und ohne ihr einen Selbstzweck zuzugestehen.

Ähnlich wird das zarte Rot verwandt, der Hauch weicher Jugend, der Penthesileas „rosenblütne Wangen" wie den „jungen, rosenwangigen Gott" Achill verschönt. Wie feiner, üppiger Rosenduft liegt es über den Szenen, in denen Penthesileas Liebestraum sein kurzes Leben führt; die Rosen „streun Gerüche", und der gewaltigste der Helden trägt leichte Blütenketten.[7] Die Stimmung der ganzen Situation liegt in den Worten, mit denen

die Amazone ihrem Geliebten den Kranz auf den Scheitel drückt:

„O sieh, ich bitte dich,
Wie der zerfloßne Rosenglanz ihm steht!“ [1])

Diente oben die Farbe der Dramatik unmittelbar als kräftiger Akzent auf einer Kontrastwirkung, so tut sie es hier indirekt durch Herausarbeitung einer Stimmung, die für Gedanke und Aufbau des Werkes von höchster Bedeutung ist. Stets ist es also der Dramatiker, der die Farben aufsetzt, und der es zugleich verhütet, daß sie durch lyrisches Anschwellen den Rahmen der Gesamtökonomie sprengen.

Auffallender noch als im Schauspiel, das die Schilderung normalerweise dem Bühnenbild überläßt, ist die Seltenheit der farbigen Ausmalung in der erzählenden Dichtung. Gänzlich fehlt freilich auch der Kleistschen Novelle die koloristische Ausstattung nicht, doch sind es nur wenige und kurz hingesetzte Pinselstriche, die dann freilich mit energischer Gestaltungskraft echt romantische Stimmungselemente herausarbeiten.

Nach der gräßlichen Katastrophe, die das Erdbeben über St. Jago hereingeführt hatte, „war die schönste Nacht herabgestiegen, voll wundermilden Duftes, so silberglänzend und still, wie nur ein Dichter davon träumen mag“. „Im Schimmer des Mondes“ lagern längs der Talquelle die flüchtigen Einwohner der zerstörten Stadt; Jeronimo und Josephe aber schleichen in ein Gebüsch, damit das heimliche Jauchzen ihrer Seele niemanden betrübe. Unter einem prachtvollen Granatapfelbaum lassen sie sich nieder, „der seine Zweige, voll duftender Früchte, weit ausbreitete; und die Nachtigall flötete im Wipfel ihr wollüstiges Lied . . Der Baumschatten zog, mit seinen verstreuten Lichtern, über sie hinweg, und der Mond erblaßte schon wieder vor der Morgenröte, ehe sie einschliefen“[2]).

Noch einmal in derselben Novelle gibt der Künstler dem Erzähler ein paar wundervolle, warme Worte ein. 1801 war es, in Dresden, da schrieb Kleist an seine Braut, nie habe er sich tiefer in seinem Innern gerührt gefühlt als in der katholischen Kirche, „wo die größte, erhabenste Musik noch zu den andern

[1]) 2, 105. [2]) 3, 301.

Künsten tritt, das Herz gewaltsam zu bewegen. Ach, Wilhelmine, unser Gottesdienst ist keiner. Er spricht nur zu dem kalten Verstande, aber zu allen Sinnen ein katholisches Fest". Wie gerne hätte er sich neben dem Menschen niedergeworfen, der inbrünstig betend, glaubend vor dem Altar kniete! „Ach, nur einen Tropfen Vergessenheit, und mit Wollust würde ich katholisch werden"[1]). Dieser klingende, leuchtende Zauber lebt ihm wieder auf, wenn er Josephe und ihre Freunde in die Kirche der Dominikaner führt. Als sie eintraten, „ließ sich die Orgel schon mit musikalischer Pracht hören, und eine unermeßliche Menschenmenge wogte darin . . . Von allen Kronleuchtern strahlte es herab, die Pfeiler warfen, bei der einbrechenden Dämmerung, geheimnisvolle Schatten, die große, von gefärbtem Glas gearbeitete Rose in der Kirche äußerstem Hintergrunde glühte, wie die Abendsonne selbst, die sie erleuchtete"[2]).

Es ist, als ob die schwellende Fülle des Empfindens ränge mit der knappen Sachlichkeit des strengen Novellenstils. Denn diese ist es, die mit ihrer fast teilnahmlosen, unlyrischen Objektivität den Ton der Kleistschen Erzählungskunst bestimmt und ihre Werke zu Meisterstücken macht, zugleich aber eine malerische Stimmungsschilderung unterbindet[3]).

Wohl gestattet sie in der „Verlobung", daß Toni, während sie den Fremden ins Haus hinein führt, Sorge trägt, den vollen Schein des Lichtes auf ihr Gesicht fallen zu lassen[4]). Denn so reizvoll dieses Schalckensche Motiv für Kleist gewesen sein mag, wie ja auch Tieck es gern verwendet: hier steht es in erster Linie im Dienste der Handlung, in dem es die verführerische Lieblichkeit des Mädchens betont, um derentwillen der Flüchtige Furcht und Verdacht hintansetzt. Eine Schilderung dagegen, die lediglich der ästhetischen Freude an der Stimmung ihr Dasein verdankt, fällt aus dem Wesen Kleistscher Erzählungskunst hinaus.

Daß hier nicht an eine Grenze des Könnens zu denken ist, daß vielmehr lediglich Stilfragen zur Erklärung der koloristischen Indifferenz der Kleistschen Dichtung heranzuziehen sind, geht

---

[1]) 5, 222 f. [2]) 3, 307. [3]) vgl. G. Minde-Pouet, Heinrich von Kleist. Seine Sprache und sein Stil. Weimar 1897. S. 80 ff. [4]) 3, 317.

aus den Briefen hervor, die über die malerische Anlage des Künstlers keinem Zweifel Raum geben.

Schon dem Fünfzehnjährigen geht in einem Briefe an seine Tante einmal der Mund über. Er schaut von der Wartburg über das verschneite Gebirge, er sieht weiterhin eine meilenlange Wiese und dann wieder Berge, die wie in einem blauen Flor erscheinen. „Über sie ging eben die Sonne auf! — (Sonderbar ist es, was solch ein Anblick bei mir für Wirkungen zeigt. Tausend andere heitert er auf; ich dachte an meine Mutter und an ihre Wohlthaten . . .)". Dann schweigen die Briefe lange von derlei Dingen.

Desto reicher jedoch beginnt die Quelle der Naturschilderung in den Briefen zu fließen, die der allmählich erwachende Dichter von seiner 1800 unternommenen, vielgedeuteten Reise an Braut und Schwester schreibt.

Die Gegend hinter Leipzig scheint ihm fruchtbar und blühend, doch er vermißt den Sonnenschein, „und wenn die Könige trauern, so trauert auch das Land." Mit Entzücken betrachtet er das Bild des nächtlichen Grimma: Die Landschaft liegt „wie ein transparentes Stück" vor ihm; hinter „dunkelschwarzen", hohen, belaubten Felsen steigt der Mond am klaren Himmel auf; an der Mulde steht ein hohes Haus, dessen Fenster sämtlich erleuchtet sind. Weiter führt der Weg, an Felsen vorbei, „die wie Nachtgestalten vom Monde erleuchtet waren. Der Himmel war durchaus heiter, der Mond voll, die Luft rein, das Ganze herrlich".

Fernerhin folgen in demselben Briefe Bemerkungen über den besondern Charakter, den die Harztanne einer Landschaft gibt. Sie ist ein schöner Baum an sich, doch ihr Aussehen ist ernst, und so macht sie die Gegend meist öde, vielleicht wegen ihres dunkeln Grüns, vielleicht wegen des tiefen Schweigens in ihrem Schatten. Des weiteren hören wir Ansichten über den Zusammenhang der Gemüts- und Verstandesbildung des Menschen mit der gebirgigen oder ebenen Beschaffenheit der Natur, in der er lebt[1]) — kurz, es ist nicht zu verkennen, wie sich das Auge der Landschaft öffnet.

---

[1]) 5, 98 ff.

Ein Bild folgt dem andern. Wir sehen, vom Mond beschienen, die Türme Dresdens in ahnungsvollem Schleier, sehen vom Lichtenstein herab in die dunklen Tannen, „in ein weites Feld, wie ein Teppich, von Dörfern, Gärten und Wäldern gewebt“, in die Ferne, wo das Auge blasse Gebirge ahnt und über der höchsten, mattesten Berglinie blauer Himmel schimmert; wir sehen, wie das aufgehende Tagesgestirn die Öde der Finsternis verjagt: „Als die Sonne hinter den Bergen heraufstieg, und ihr Licht ausgoß über die freundlichen Fluren, und ihre Strahlen senkte in die grünenden Thäler, und ihren Schimmer heftete um die Häupter der Berge, und ihre Farben malte an die Blätter der Blumen und an die Blüten der Bäume — ja, da hob sich das Herz mir unter dem Busen, denn da sah ich und hörte, und fühlte, und empfand nun mit allen meinen Sinnen, daß ich ein Paradies vor mir hatte“[1]).

Es ist ein Schauspiel, das ihm schon vor drei Jahren einmal im Harz geworden war, und dessen jubelnde Gewalt ihm nun in Würzburg, da auch über ihn „bald eine Sonne aufgehn wird“, wieder Leben erhält.

Eine große, schwellende Glücksempfindung hören wir denn auch jedesmal mitklingen, wenn die Naturschilderung in diesen Würzburger Tagen die vollsten Akkorde greift, die sie je gefunden hat. Sie verleiht ihm den grandiosen Schwung der Naturbelebung, mit der er das nächtliche Gewitter schildert, das im Westen wütet wie ein Tyrann, während von Osten her die Sonne aufsteigt, ruhig und schweigend wie ein Held[2]).

Neben dieser „prächtigen Szene“ ist es ein Sonnenuntergang, der den Romantiker am mächtigsten mitreißt.

Wie ein Amphitheater liegt die Stadt in ihrem Tale, und nun sieht er, wie aus dem Gewölbe des großen Schauspielhauses der Kronleuchter der Sonne herabsinkt und sich hinter die Berge versteckt: „Ein blauer Schleier umhüllte die ganze Gegend, und es war, als wäre der azurne Himmel selbst herniedergesunken auf die Erde. Die Häuser in der Tiefe lagen in dunkeln Massen da, wie das Gehäuse einer Schnecke, hoch empor in die Nachtluft ragten die Spitzen der Thürme, wie die Fühlhörner eines

[1]) 5. 101, 111, 133. [2]) 5, 147.

Insekts, und das Klingeln der Glocke klang wie der heisere Ruf des Heimchens — und hinten starb die Sonne, aber hochrot glühend vor Entzücken, wie ein Held, und das blasse Zodiakallicht umschimmerte sie, wie eine Glorie das Haupt eines Heiligen — —". Es ist ein Hymnus, wie ihn nur der gewaltige Sturm eines überwältigenden Glückes in Kleists bislang so spröder Natur wecken konnte.

Der Lebensekel dagegen, der ihn zu Paris erfaßt, gibt ihm entsprechend die trostlosen Farben ein, in denen er die Weltstadt malt. Sie ist ihm ein Haufen übereinandergeschobener Häuser „von jener blassen, matten Modefarbe, welche man weder gelb noch grau nennen kann"[1]. Wenn er das Fenster öffnet, so sieht er „nichts, als die blasse, matte, fade Stadt, mit ihren hohen, grauen Schieferdächern und ihren ungestalteten Schornsteinen"[2]. Auch einem pessimistischen Großstadt-Realismus versagt demnach Kleists kräftige Art, seine malerische Anschauung zu formen, durchaus nicht.

Ja er dringt sogar zu der Erkenntnis vor, daß auch eine der Stimmungen, die die Romantik nicht als „romantisch" patentiert hat, ein ästhetisches Interesse wachrufen kann. In seinen „Abendblättern" bringt er den oben behandelten Brentanoschen Aufsatz über Friedrichs Seelandschaft in einer bis auf geringe Reste zusammengestrichenen Fassung. Sein Eigentum ist jedoch ein Vorschlag, den er am Schlusse anfügt. 1800 schreibt er noch über Schloß Lichtenstein: „Ja . . . das ist ein ganz anderer Styl von Gegend, als man in unserm traurigen märkischen Vaterlande sieht"[3]. Nun kommt er zu der wichtigen Einsicht, daß jede Landschaft ästhetischen Gehalt empfängt, wenn man sie nicht nach einem absoluten Maßstabe beurteilt, sondern sie ohne Vorurteil in ihrem eigenen Stil würdigt. Er sagt: „ich bin überzeugt, daß sich mit seinem (Friedrichs) Geist eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen ließe, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert, und daß dies Bild eine wahrhaft Ossianische oder Kosegartensche Wirkung thun müßte. Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eigenen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte, so glaube

---

[1]) 5, 252. [2]) 5, 234 f. [3]) 5, 111.

ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man ohne allen Zweifel zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann"[1]).

Eine solche Einsicht, zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts vorgetragen, beweist ein feines Stilgefühl gegenüber landschaftlichen Motiven und somit wieder eine ausgeprägte malerische Anlage. Auch sie läßt keinen Zweifel darüber zu, daß der Mangel an farbiger Schilderung in Kleists Dichtung nicht Unvermögen sondern notwendige Eigenart, Selbstbeherrschung des Kleistschen Stiles darstellt. Wo die andern Romantiker sich zu einer oft fast läppischen Spielerei verleiten lassen, sieht er nur ein technisches Mittel wie jedes andere auch, das er mit Selbstzucht und vorsichtiger Ökonomie in den Dienst des künstlerischen Ganzen stellt.

Diese Selbstbeschränkung ist eine der Stellen, wo das Unromantische in Kleists Natur an den Tag tritt. Der Romantiker ist der Künstler der spielenden Arabeske, Kleist ist der Meister der straffen Architektonik. Jener predigt die Souveränität der poetischen Willkür, dieser beugt sich dem harmonischen Ernst der Kunstform.

Natürlich ist diese Selbstzucht um so höher einzuschätzen, je empfänglicher das malerische Auge ist. Wie wichtig aber das Malerische in seinem persönlichen Empfindungsleben ist, geht am deutlichsten daraus hervor, daß in dem Jahre 1800, in dem der entscheidende Umschwung in Kleists Wesen eintritt, die Naturschilderung in auffallendem Maße anschwillt. Diese Tatsache läßt sich entweder so auslegen, daß das Künstlertum nach dieser Richtung am leichtesten durchbrechen konnte, oder, wie es von anderer Seite mit großer Wahrscheinlichkeit geschehen ist, daß der Maler das Künstlertum in Kleist, wenn nicht geschaffen, so doch geweckt und zum Bewußtsein seiner selbst hinaufgeführt habe.

Die Beschränkung, in der sich Kleist als Meister erwiesen, tritt doppelt deutlich hervor, wenn man zu ihm, dem gestaltungskräftigsten, den fruchtbarsten Bühnendichter der Romantik in Vergleich setzt: Zacharias Werner.

---

[1]) 4, 231.

Immer wieder, am liebsten an Aktschlüssen, fügt er irgend einen romantischen Farbeneffekt — in den meisten Fällen ist es der wirksamste, nämlich Sonnenauf- bezw. Untergang — dem szenischen Bilde ein. Wenn Vater und Sohn ihr Wiedersehn begehen, wenn Molay sich einschifft, um als edles Opfer des Hochgerichts zu fallen, wenn die Glocke seinen Tod ausruft, wenn Wanda in Ahnungen bangt oder Rüdiger in die Gruft gebettet wird, wenn Attila seiner Feindin Rom gräßliche Rache schwört, wenn Kaiser Heinrich in trübem Sinnen am Fenster sitzt, wenn die heilige Cunegunde als Prophetin ex eventu dem Sterben entgegengeht, wenn die Makkabäer zur Tat ausziehen und wenn ihre Mutter nach dem strafenden Gotte schreit[1]) — immer wieder gibt die Sonne das bengalische Feuer ab, das je nach Bedürfnis als rührend frommer Schimmer, als ahnungsschwangerer Blutschein oder als prächtige Apotheosenbeleuchtung aufgefaßt wird.

Nicht als ob eine feiner empfundene Stimmung in allen Fällen fehlte; aber durch die ermüdende Regelmäßigkeit, mit der der Dramatiker dasselbe Effektmittel immer wieder zur Anwendung bringt, würdigt er es zu einer Aufmachung billigster Art herab.

Dabei ist Werners malerischer Sinn durchaus nicht so grob entwickelt, wie es nach dieser Kulissenkunst den Anschein haben könnte. Er, der auch für die bildende Kunst ein ausgesprochenes Interesse hat, so daß er beispielsweise auf Raffael, „der Farben Heiland", eine lange Canzone verfaßt, gibt selbst, vor allem in seinen kleineren Gedichten, malerische Motive mit einem gewissen Eifer und einer lebhaften Art zu sehen.

Er malt z. B. den Rheinfall in einem Gedichte, das allerdings stark unter einer konfusen religiösen Symbolik leidet, wie sie bei Werner so viel verdirbt. Durch einen Schwall von Worten sucht er die stürzende Wassermenge wiederzugeben;

„Doch der König Gold,
Die Sonn', aufrollt den azurnen Saum;
Und den Schaum, auf der tanzenden, tönenden Höh'
Bekrönt ein sehnendes (notabene!) rosiges Roth;

---

[1]) Sämtliche Werke. Grimma o. J. 4; 106 ff., 221, 246 ff. 5, 277. 7; 223, 257 ff. 8, 107 ff. 9; 185, 208. 10; 27 ff., 151.

Und ein freudiger Tod verschlingt es zur Sühne!
Die silberne Grüne, die bräutlich helle
Smaragdene Welle, von fließendem Schnee
Und dem wonnigen Weh des purpurnen jungen
Hinfluthenden Helden, umschlungen, gesogen
Von wollüstig wogender gieriger Grüne,
In seliger sühnender süßer Umarmung
Der ew'gen Erbarmung, in heil'ger Weihnacht,
Eh' beide auf silbernem Leilach erstarben,
Entwogen, die freudigen Farben im Bogen
Gezogen des Bundes! — Gefunden ist Liebe
Dem Wogengetriebe das einige Seyn!" [1])

Weiterhin spricht Werner von einem Staubbach, der „Perlen weint" oder auch von einer Quelle „Perlenwangen". Bei dem Wasserfall zu Terni, den er „erdgelb" unter „aschgrauem Äther" sieht, erscheint ihm der Bergstrom

„Gleich einem Haargelocke, das dessen Schläf' umwallt,
Der über uns den Himmel zur Osterglocke ballt" [2]).

So nahe diese Bilder dem Abstrusen kommen, muß doch anerkannt werden, daß Werner nicht in dem gewohnten Kreis der Naturbelebung stecken bleibt. In manchen Vergleichen erreicht seine Kühnheit eine nicht zu leugnende Großartigkeit, der auch die Anschauung nicht abgeht.

Die feierliche Pracht, mit der ihn auf der Isola Madre der grandios-üppige Lago Maggiore umgibt, erweckt in ihm die gewaltige Vorstellung San Carlo Borromeos, wie er, ein Riesenbischof, vom Berge herunterschaut, um die Triften zu segnen,

„Einathmend Weihrauch von Citronendüften
In Tabernakeln von Azur gewoben" [3]).

Genuas Paläste sind das Marmorgewand der Meeresfürstin, seine Lorbeerhaine der Kranz, der seine Schläfe schmückt[4]). Von dem nächtlichen Gewitter heißt es:

„Brennende Reiter
Jagen in Eile
Grausig am schwarzblauen
Himmel der Nacht;

---

[1]) 1, 164. [2]) 3, 139. 1, 177. 2, 63. [3]) 1, 172. [4]) 1, 174.

Ha'n güld'ne Kleider,
Feurige Pfeile,
Schießen mit Dräuen
Sie durch die Schreckenspracht!"

Aus der Phantastik dieser Naturbelebung entwickelt sich dann die unheimliche Spukerscheinung, die den alten Jonathas in Schrecken setzt, einer jener Zaubereffekte, die die Romantiker so gern ausmalen, um ihrer gesamten Phantasie und somit auch ihrem Farbenbedürfnis die Zügel schießen zu lassen: ein Zug, halb schwarzer, halb glühender Gestalten, die auf weißer Bahre eine bleiche Königsleiche durch die Nacht schleppen. An der Stelle aber, wo diese „Gespensterschar" verschwindet,

„flammt ein Stern, ein großer, purpurroth
Empor, auf dem ein Kreuz, ein ungeheures droht,
Auch wie in Blut getaucht! die weiten Himmelsauen,
Wie zu beherrschen schien's; der große Stern zersprang
In sieben rosenroth blitzende kleine Sterne,
Sie schwammen mit dem Kreuz durch die azurne Ferne" [1]).

Im Gegensatz zu der manchmal eigenartigen dichterischen Verarbeitung landschaftlicher Motive geht deren malerische Wertung nicht über die Grenze des Traditionellen hinaus, obwohl sie verrät, daß sich das Auge des Dichters, angeregt vor allem durch die vollen Töne südlicher Naturbilder, geschult hat, Farbe zu sehen. Die Villa Pamphili steht in einigen Zügen vor uns, deren suggestiver Kraft man sich nicht entziehen kann, deren Allgemeinheit aber schon daraus hervorgeht, daß sie im „Versenkten Schloß" in ganz ähnlicher Fassung schon vorweggenommen sind [2]):

„Von Pinien und Lorbeern eingeschlossen,
Umfaßt vom immergrünen Hügelkranze,
Liegt klar vor mir in freud'gem Sonnenglanze
Pamphili's Wasserspiegel hingegossen.

Du Grottenwerk, von Quellen rings durchsprossen,
Es lockte, Quellen, euch zum Jubeltanze
Der Seraph Licht; er traf mit goldner Lanze
Der Erde Herz, dem liebend ihr entflossen.

Des klaren Scheines dürft ihr, ach! euch freuen,
Ihr Pinien, Lorbeern, diamantne Wellen" usw.

---

[1]) 10, 16 f. [2]) vgl. 2, 42 u. 35.

Die gequält verinnerlichende Wendung, mit der das Sonett dann beschlossen wird, dient nur dazu, die Stimmung des gegebenen Bildes zu vernichten und damit den künstlerischen Wert des Gedichtes wieder aufzuheben.

Denselben Fehler haben wir in dem Sonett „Die pontinischen Sümpfe“ zu bedauern, das mit einem frisch geschauten landschaftlichen Motiv einsetzt:

„Die Straße läuft gerade, schlank und heiter,
Es steh'n die schönen, schnellen Lauf zu leiten
In Doppelreihen Bäum' auf beiden Seiten,
Mit vollem Laub, wie grün gestählte Reiter.

Die Sonnenstrahlen fliehn wie goldne Reiter,
Und wo durch meer- und bergumkränzte Weiten
Die junge Flur sich üppig aus will spreiten,
Zieh'n um sie leichte Nebel als Begleiter“ [1]).

Der gut romantische Akkord Grün-Gold, der dieses Bild beherrscht, klingt auch in „Tharands Ruinen“ an:

„Das Thal mit seinen grünen Gluthen,
Die Strahlen, welche golden niederfluthen“ [2]).

Ebenso bekannt wie die starke Wertung des Grün, die hier in der von Werner gewählten Wendung liegt, mutet an anderer Stelle die „smaragdene“ Au an, oder die Übertreibung, mit der es ganz in Tieckscher Manier heißt:

„Doch Morgensonn' zog ruhig ihrer Straßen,
Die güld'nen Schilde spiegelten ihr Bild,
Daß davon leuchteten die Berge mild“ [3]).

Neben dem „azurnen Raum“ und dem „saphirnen“ Sternendom fehlen auch die Azur- und Saphiraugen nicht[4]); der ganze Apparat der romantischen Personenschilderung mit Rosenlippen, Lilienwangen, duftgewobenen Mädchengestalten und Gliedern wie Frühlingshauch[5]) kehrt wieder. Eine schlimme Entgleisung ist das einzige Ergebnis, wenn Werner, von dieser idealistischen Unbestimmtheit abgehend, seinen Oberhirten und Wohltäter als „blühend rothen Engelgreis“ individuell zu charakterisieren sucht[6]).

---

[1]) 2, 19. [2]) 1, 136. [3]) 10, 32. [4]) 2; 59, 48, 29, 35. [5]) 3; 160, 186. [6]) 3, 56.

Auch die kräftige Buntheit der Kleidung wird beibehalten. Milser erscheint in grünsamtnem Waffenrock und scharlachglühender Schaube, geschmückt mit einem funkensprühenden Diamanten und goldner Schwertkoppel[1]. Auf Petrus' kohlpechrabenschwarzem Haare funkelt die Tiara[2], sein Purpur blitzt von Klunkern und Spangen — Rot-Gold, der bekannte blendendste Farbenakkord, der den Romantikern zur Verfügung steht. Er klingt auch in den Velutelten an, damit diese zum Entgelt für ihre Duftlosigkeit „durch Scheinglutglanz erbeuten": „wie Purpursamt mit Spangen" glühn sie im Mondschein des Klostergärtchens[3].

Tieckisch empfunden wie die ganze lustige Pracht der Gewänder ist es dann auch, wenn helle Rüstungen aus dem Laub der Bäume und Büsche hervorblinken:

> „Im Abendstrahl langsam den Berg hinan
> Zieht hinter dem Kreuz nach der Heeresbann;
> Die güldenen Panzer blitzen zwischen
> Den glühenden Büschen — 's tut einen erfrischen!" [4]

Da hier außer dem Blinkern des Metalls zugleich die Gitterwirkung und die rote Beleuchtung des Laubwerks Thema sind, so können wir an dieser Stelle die Verschmelzung dreier Motive Tieckscher Provenienz beobachten.

In der Wiedergabe der Mondnacht tritt das durchgängige Verhältnis Werners zu seinen Vorlagen abermals deutlich hervor: ohne neuartige malerische Auffassung eine kräftig persönliche Art der dichterischen Belebung.

Der rot aufgehende Mond, in dessen Beobachtung er Tieck folgt, wird als Träger einer unheimlichen Vorbedeutung zu einem blutigen Leichenhaupt, das ins offene Grab herabschaut[5]. Auch dem Dichter scheint er, während der Rhein den ruhelos Wandernden nach Cöln hinunterträgt, der Schale gleich, auf der das blutige Haupt des Täufers lag;

> „Doch als mein Blick ihn sah zum zweiten Male,
> Da hatt' er schon die Wogen angeglommen,
> Ein glühend Schild, sah ich empor ihn ragen".

---

[1]) 2, 125 f. [2]) 2, 82. [3]) 2, 38. [4]) 9, 87. [5]) 8, 142.

Da verlassen den Dichter Zagen und trüber Sinn:

„Des Rheines alte Wogen in dem jungen
Mondstrahle freudig, sie, die ew'gen, sprungen" [1]).

Den Charakter des Lichtes interpretiert Werner ebenso wie Tieck als geheimnisvoll webende Unruhe:

„Wie da der rote Turm von Notre Dame
Im Mondenglanz so golden flimmert" [2]).

Auch für diese zitternde Strahlenfülle findet Werner wiederum einen eigenen, an Kleists blondhaarige Mondnacht erinnernden Vergleich, wenn

„in monderhellten Nächten
Auf Albanos Blütengold
In der Luna Silberflechten
Alba Diamanten rollt" [3]).

Also bei Identität der malerischen Vorstellung eine entschiedene Selbständigkeit der poetischen Verwertung.

Diese Selbständigkeit erweist sich naturgemäß am ersichtlichsten in der Wahl der Stimmungsnuance. Fremd ist Tieck als Wirkung des Mondaufgangs jener kräftige ethische Aufschwung, den die „Ankunft zu Cöln" nimmt, fremd auch die Frostigkeit des trüben Vollmonds, der „rund und kalt" am Himmel steht und als Gegensatz zu der kräftigen Lebensbejahung des Sonnenlichtes erscheint [4]).

In unverfälscht Tieckschem Mondscheinrausch schwärmt dagegen die „Sankt Annennacht", „eine der göttlichsten Mondscheinnächte", die der Verfasser erlebt hat, „einer der seligsten Momente seines nur zu glücklichen Aufenthaltes" in Wien. Die Gassen der alten Kaiserstadt wimmeln von Musikanten, ausgelassen plätschern die klaren Brunnen, als ob auch sie, „gespornt vom brunstentbrannten Mondenschimmer", zum Liebsten eilten, bis — ein wirkungskräftiger Stimmungsumschlag, — das Pförtchen des Stephansdomes aufspringt und unter dem Klingeln des Totenglöckchens ein Priester heraustritt, um an ein Sterbebett das Sakrament zu bringen [5]).

Religiöse Mystik befruchtet eine schwungvolle Mondschein-

---

[1]) 1, 190. [2]) 5, 159. [3]) 3, 138. [4]) 6, 186. [5]) 1, 140.

romantik im „Frühlingsnachtmahl“, das er zu Neapel „in einer hellen Mitternacht“ feiert:

„Die Maiennacht liegt in Gebet zerflossen,
Durch Blumenkelche ziehn die Mondesstrahlen,
Die leise in der duftgen Opferschaalen
Smaragdne Pracht das goldne Blut ergossen.

In Silberflor jungfräulich hingegossen,
Wallen die Wellen unter Sternchoralen,
Sie, die auf flüssig blaukrystallnen Thalen
Pausilipps perlbekränzten Leib genossen!

Die Rieseninsel mit den Doppelspitzen
Schmückt den Vesuv; das Hochamt wird er halten,
Wenn ihn die Stola von Rubin umkreist.

Da seh ich den saphirnen Dom sich spalten,
Des Blüthenaltars Diamantbild blitzen,
Und nah'n der Mutter mir versöhnten Geist“ [1]).

Dieses Sonett, in dem der ganze traumschöne Stimmungszauber der Mondnacht, wie ihn die malerische Schilderungskunst der romantischen Poesie geschaffen hat, im Dienste eines brünstigen religiösen Empfindens steht, repräsentiert einen der bei Werner so seltenen Fälle, in denen die Allegorisierung den künstlerischen Wert nicht aufhebt, sondern steigert.

Dem Sonnenaufgang, der in diesem Gedichte ebenfalls eine Ausdeutung von unleugbarer Großartigkeit erfährt, hat Werner auch eine eigene Schilderung gewidmet, die auf einen Reiseeindruck aus dem Piemontesischen zurückgeht. In diesem „Italienischen Sonnenaufgang“ dienen jedoch die symbolisierenden Zutaten und ein verstiegener Ton wiederum nur dazu, der Impression ihre Unmittelbarkeit zu nehmen. Der Sonne voran ziehen auf „diamantner“ Bahn die „bunten, freudigen Schimmer“, und Scham rötet die Wangen der kristallgewandten Gletscherriesen, der Säulen des Domes, in dem die Sonne dem Urlicht vermählt wird. Sie naht;

„Ein Weltmeer von Sapphiren
Und Jaspis und Rubinen dann
In Wonnewellen strömt's heran,
Um von der Sonne Brautpallast
Die Kuppel auszuzieren!“

[1]) 2, 16.

Sie ist da „mit Millionen Strahlen", sie, die die „Sternenblüthen" ausstreut, die Lichtbraut:

> „Von Sehnsucht glüht ihr Angesicht,
> Bald flammt es vor Verlangen,
> Und aus den Schöpfungsadern bricht,
> Aus allen Schöpfungsaugen spricht
> Entgegen ihr das treue Licht,
> Mit hochzeitlichem Prangen! —
> O dieß Mysterium malt sich nicht,
> Doch Liebe kann's empfangen!" [1])

„Glut wird durch Licht versöhnt" ist die an romantische Licht- und Farbenphilosophie erinnernde Moral, die der Konvertit einem Naturschauspiel abnötigen zu müssen glaubt, dessen hinreißende Großartigkeit der Dichter tief genug empfunden hatte, um es als Selbstzweck behandeln zu können.

Daß sich bei der Häufigkeit der Sonnenauf- und Untergänge in Werners Dichtung die Konvention der Technik bemächtigt, ist nicht zu verwundern. Der „blutige" und der „errötende" Morgenstrahl oder Auroras Fahne, die von dem Berge weht, sind zu sehr in den festen Besitzstand der Romantik übergegangen, als daß sie bei einem Autor dieser Richtung fehlten. Und auch bei ihm „weht" das Morgenrot aus dem dampfenden Meere herauf, „fährt voran mit dem leuchtenden Speer" und „ballt" sich zu wuchtigen Gebilden zusammen[2]).

Wenn er, was er fast nie versäumt, die in der szenischen Bemerkung geforderte rote Beleuchtung seiner Bühnenbilder durch eine Bemerkung im gesprochenen Text unterstreicht, so befleißigt er sich dabei derselben, mit oft überfein konstruierten Reflexen arbeitenden Manier wie Tieck. Ein fern auftauchendes weißes Segel läßt er von einem Sonnenstrahl umflammen, die weißen Mäntel der Ordensritter schimmern rosenfarben, rosenfarben erscheint der Scheitel des betenden Komthurs[3]). Im „Ostermontag" betont Werner weiterhin auch die Lieblichkeit eines Frauengesichtes, indem er es mit zartrotem Licht übergießt[4]).

---

[1]) 1, 198. [2]) 2; 99, 128, 37. 6, 29. 7, 270. [3]) 4; 247, 249, 221.
[4]) 2, 215.

Einen reizvollen Gegensatz von Rot zu Rot schafft er, wenn er die Gluten des Opferfeuers „im Blut des Morgens schwimmen" läßt[1]). Wie sehr er sich der koloristischen Pikanterie eines derartigen Themas bewußt ist, wird im „Attila" deutlich, wo die Wachtfeuer des Heeres vor Rom mit dem Morgenlicht ringen:

„Wie Knaben, die mit goldbeblechten Mützen
Den goldnen Helm des Helden äffen wollen,
So flammen sie ins blut'ge Morgenrot!" [2])

Es ist dies eine der wirkungsvollsten Sonnenaufgangsszenen, die Werner geschaffen hat, ein echter Romantiker auch darin, daß er sich nicht genug tun kann, Rom, das ewige, in die schönste Pracht zu kleiden, die die Erde zu vergeben hat:

„Sieh da die Sonnenstrahlen, wie sie Bahn
Sich brechen durch das Blutmeer, es zerfließt.
. . . Dort fliegt der junge Strahl! Er küßt die Kuppeln
Der alten Roma; recht als nähm er Abschied
Von den metallnen Riesenbrüdern!
. . . Die kleinen Feuer löschen hier und dort;
Der Strahl empfängt ihr scheidend Licht und zieht!
. . . Die römischen Kolossen, wie sie dort
Ihr Nebelkleid abwerfen und erröten! —
. . . Die Sonne flammt empor!"

Und in ihrem „ersten, lodernden Aufglühn" schwingt Attila das blutige Richtschwert über die Stadt[3]).

Ein anderes Mal gestaltet sich dem Dichter ein Sonnenaufgang vor Rom zu einer gewaltigen Messe, deren einzelne Teile durch den Stimmungswechsel der malerischen Eindrücke vertreten werden.

Noch wollen die Höhen das aufgehende Gestirn verbergen, doch schon erröten seine Schergen, die Sabinerberge. Phoebus' Strahlenheer überflügelt sie, und „in Blut verklärt liegt Zion Roma da": Gloria!

Unten ruht, von Bergen eingeschlossen, der Albanersee, dunkel zwischen lichtumfluteten Höhen. Doch er hat seine Reinheit in sich, während der Beschauer sich in Reuegedanken müht: Agnus Dei!

---

[1]) 7, 266. [2]) 8, 108. [3]) 8, 108 ff.

Dann predigen Berge und See, die Blumen wie die „diamantnen, duft'gen Feuerwellen" der „italienischen Morgenstrahlen" Erlösung und singen das versöhnende, erhebende Amen[1]).

Wie sich dann auch bei Werner das rote Licht in der Vorstellung des römischen Stadtbildes festsetzt, zeigt die Selbstverständlichkeit, mit der er in dem Gedicht auf Königin Luises Tod von den „ros'gen Marmorauen" der Peterskuppel spricht, ohne diesen Effekt motiviert zu haben[2]). Und genau wie bei Heinse steht neben dieser Peterskuppel in Rot ihre künstliche Erleuchtung als breit ausgeführtes Thema. Zwei Sonette regt der grandiose Anblick des flammenden Kolosses an. Bemerkenswert ist dabei, daß die energische Beleuchtung in gleicher Weise, wie es bei Tieck festzustellen war, als physische Belastung empfunden wird. Beim Erlöschen der Glut heißt es: „ab fiel der Flammenballast", eine Wendung, zu deren Prägung freilich der Reimzwang beigetragen hat[3]). —

Wie leicht sich die Farbensymbolik Werners von dem unmittelbar Gefühlten einer künstlichen, religiös-kirchlichen Allegorie zuwendet, war schon oben hervorzuheben. Am deutlichsten tritt diese ungesunde Tendenz in den „geistlichen Gedichten" auf, wo sie denn freilich ästhetisch am ehesten entschuldigt werden kann.

Der Springquell, der sich, vom Mondenglanz verklärt, über die azurnen Auen hinaufschwingt, erinnert den Dichter an die Monstranz, die vom Altar herabstrahlt. Seiner Wellen „Freudigkeit" wird durch des Mondes Strahlenleben" „zum Sonnenglanz erneut" — so auch der Mensch durch die Herrlichkeit des Fronleichnams[4]).

In dem Gedicht auf Generalvikar Hoffbauer sprechen Grün der Wiesen und Schmelz der Fluren von der Macht des Lichtes, die Rose von Jesu Wunden, und zwischen den waldigen Bergen scheint's „wie durch bunte Kirchenfenster, rot, gelb, lichtblau";

„Grün, rot, gelb, blau die verbundenen
Farben, Blitze — Homilien
Sind's, sie pred'gen Reu und Buße" usw.[5])

---

[1]) 2, 37 ff. [2]) 2, 26. [3]) 2, 31 f. [4]) 3, 142. [5]) 3, 66 f.

Die Heilsverkündigung der Natur, bei den Klassikern der Romantik eine gewaltige Predigt von der weltschaffenden Macht der Liebe, die sich dem Herzen im Rausch des schönheittrunkenen Empfindens offenbart — bei Werner setzt sie sich aus künstlerisch belanglosen theologischen Beziehungen zusammen.

Die Geschichte der Sinnesvertauschung, dieser psychologischen Erscheinung, die aus romantischen Bedingungen stets mit Notwendigkeit herauswächst, erleidet auch bei Werner keine Unterbrechung. So bilden die Sonnenstrahlen, „in bunter Rubinen- und Smaragdenpracht glühend", „im Brand des Meeres entfacht", „ein Harmonienband", wetteifern die Vögel mit den Gesängen des Morgenlichts, gleich wie sie bei Tieck mit der Musik des Mondscheins im Takte blieben[1]).

Für die Vermählung von Farbe und Ton bietet die Behandlung des Kircheninnern charakteristischer Weise wieder die besten Belege. Als Cunegunde, die Heilige, in der Kapelle betet, schwimmt der Raum in goldnem Morgenduft, und die Heiligenbilder in den Fenstern „glühn — sie brennen!" (man beachte die Wertung der transparenten Farbe!), und als sie auf ihr Urteil mit einem Lächeln antwortet,

„da klang es um sie her,
Die Bilder rauschten auf, es glomm das Flammenmeer" [2]).

Im Betsaal der Brüdergemeinde sprechen die weißen Wände und das Licht der Kerzen ebenso laut wie Orgelton und Choral[3]); im Kirchlein zu Seefeld „flammt der Baldachin im Morgenstrahl",

„Und von der Orgel das Tönemeer
Hernieder wogt's friedlich, dem Frieden entstammt",

ein freundlicher Hintergrund für den Frevel des Milser. Mit noch stärkerer und wohl kaum unabsichtlicher Häufung des hellen i wird auch in der Beleuchtung noch einmal die sonnige Feiertagmorgenstimmung markiert:

„Doch friedlich schwimmet das Kirchelein
Und schimmernder immer im Morgenlicht" [4]).

Mehr als bei jedem andern ist es bei Werner natürlich, daß das Bündnis von Ton und Farbe vor allem in der Kirche Wirkung

---

[1]) 10, 34. 2, 41 vgl. 2, 31. [2]) 9, 154. [3]) 1, 146. [4]) 2, 129 f.

tut, denn nicht nur als Romantiker, sondern dazu noch als Konvertit muß er hier jene wuchtigste Stimmungsgewalt empfinden, wie sie nur einem Zusammengehen ästhetischer und ethischer Impulse erreichbar ist.

Besser noch als Werner bezeugt Eichendorff, wie stark das Farbenempfinden Tiecks unter dem Nachwuchs der romantischen Partei Schule macht. Der schlesische Junker hat sich als Schüler Steffens' in Halle, als Freund der Heidelberger Arnim, Brentano, Loeben und als Leser der klassischen Werke romantischer Richtung so sehr in Geist und Art der neuen Dichtung eingefühlt, daß bereits sein erster Roman, auch im Ganzen genommen ein echtes Dokument romantischer Psyche, ein dem Tieckschen außerordentlich nahestehendes Farbenempfinden vertritt. Man kann sagen, daß in dieser Beziehung von den selbständigeren Vertretern der Romantik außer Brentano keiner eine solche Ähnlichkeit mit dem Dichter des Sternbald und des Phantasus aufweist.

Der Gedanke an eine rein äußerliche Herübernahme ist bei dem frischen Charakter des Eichendorffschen Naturempfindens ebenso entschieden abzulehnen, wie er bei Werner des öfteren ins Auge zu fassen ist. Zwar können die einzelnen Motive und Stimmungselemente ihre Herkunft nicht verleugnen, doch wachsen sie bei einer einheitlich geschlossenen Künstlernatur wie Eichendorff organisch aus dem Gesamtcharakter des Fühlens heraus, das sich seinerseits denn freilich an den Werken Tiecks herangebildet hat. Dabei bringt er aber gegenüber der vorbildlichen Wirkung des Erzromantikers seine Persönlichkeit ebenso zur Geltung, wie es Brentano tut, wenn auch nach einer ganz andern Seite hin, als die heiße Seele dieses Mannes mit ihrem südländischen Einschlag es verlangt.

Tieck, der Großstädter, der als Kind keine Gelegenheit gehabt hatte, in ein vertrautes Verhältnis zur Natur hineinzuwachsen, hatte dieser gegenüber stets etwas Lautes, Enthusiastisches behalten. Eichendorff ist im Walde groß geworden; seine Stellung zur Natur ist die eines stillen Verstehens. Wo er nun in seiner Farbenkunst über Tieck hinaus fortschreitet, da

hat er es dem Umstande zu verdanken, daß er seinem Blick die Ruhe einer ernsten Andacht wahrt.

Kann man von Tieck sagen, daß er die Waldpoesie recht eigentlich geschaffen hat, eine jener Taten, durch die sich das romantische Gefühlsleben im breitesten Volksempfinden eine unsterbliche Fortdauer gewahrt hat, so muß Eichendorff als der erste wahrhafte Klassiker der Waldromantik gelten. Und doch — seltsam: er, der im freien Wald aufgewachsen ist, kann nichts Besseres tun, als mit den dichterischen und, was für uns am meisten von Belang ist, mit den malerischen Werten wuchern, die der geborene Großstädter Tieck gemünzt hat. Dabei ist es freilich unverkennbar, daß er zwischen den Buchen ganz anders zu Hause ist als jener, dessen Verhältnis zum Walde sich als ein im besten Schillerschen Sinne sentimentalisches erweist.

Diese Echtheit, die der Eichendorffschen Waldpoesie ihre Frische ergibt, ist um so leichter zu verstehen, als sich das Naturempfinden des Dichters ausschließlich diesem Gebiete zuwendet. In der Lüneburger Ebene etwa, „mit Aussicht auf Haidekraut“, fühlt er sich ähnlich wie bei einem ästhetischen Thee, nämlich „recht ohne alle Männlichkeit“[1]. Die Waldeinsamkeit dagegen dünkt ihn ein Asyl vor dem dummen Lärm der Zeit, der Hort starken Deutschtums; sie wird ihm zum Abbild der treuernsten Art seines Volkes, zum Symbol deutschen Landes: „Vivat unser kühlgrünes Deutschland!“[2]

Daneben aber lebt im Walde der ganze Zauber, den die andern Romantiker hineinfabuliert hatten, während ihnen der kernige, politisch-nationale Mannessinn wenig bedeutete. In der „dunkelgrünen Nacht“[3] liegen alte Schlösser, in deren verwildernden Gärten der Flieder duftet und die Päonien glühn, die Wasserkünste rauschen und weiße Statuen träumen. Arnims „Gräfin Dolores“ mit der prächtig anschaulichen Schilderung des verfallenen Schlosses wird neben dem „Sternbald“ als Vorbild für Szenerien dieses Stiles zu gelten haben. Der Wald ist ähnlich wie in letzterem Roman das Elysium „grüner“[4]

---

[1]) Sämtliche Werke². Leipzig 1864. 2, 175. [2]) 1, 367 u. 380 f. 3, 67. [3]) 1, 296 u. ö. [4]) 1, 474. Vgl. Brentano „grüner Mut“ u. Eichendorff „blaue Tage“, „hellblaue Zeiten“, „tiefblaue Frühlingsluft“. (1, 556 vgl. 317 u. 451; 1, 538 u. 590.)

Jägerlust und das muntere Reich eines poetisch flanierenden Völkchens. Immer wieder sehen wir „bunte Reiter, anmutig anzusehn", über die grünen Höhen ziehen, immer wieder schimmern, genau wie bei Tieck, frohe Farben im Walde auf: „lange, bunte Züge von Wallfahrern wallten durch das Grün den Berg hinab"[1]).

Überhaupt kehrt die ganze Tiecksche Märchenbuntheit mit ihren starken, kontrastierenden Lokalfarben bei Eichendorff wieder. Freilich ist der oft anklingende Akkord Grün-Blau — z. B.

„Grün war die Weide,
Der Himmel blau" [2]) —

nichts weiter, als die grobe Skizze der freien Landschaft in den normalen, natürlich gegebenen Farben, wie sie sich schon in der Tradition des Minnesangs forterbte. Auffällig ist jedoch bereits die energische und häufige Andeutung „funkelnder", „blitzender," „glitzender" Flüsse, die sich wie „Silberbänder" durch das Land ziehen; ganz in Tieckschem Sinne vollends schafft naive Farbenfreude das Bildchen eines Wiesentals „voller roter und gelber Blumen . . ., über denen unzählige Schmetterlinge im Abendgolde herumflattern"[3]); ganz in Tieckschem Sinne ferner setzt sie den gedeckten Tisch mit den großen Blumensträußen, dem vielfarbenen Obst in silbernen Schüsseln, dem golden blinkenden Wein und den hellgeschliffenen Gläsern ins freie Grün: „All das fröhliche, bunte Gemisch von Farben gab in dem Grün unter blauheiterm Himmel einen frischen, lockenden Schein". Dazu kollern dann später die Goldmünzen durch das Gras, „spielen funkelnd mit den verwunderten Gräsern und zucken mit dunkelroten, irren Flammen"[4]).

In dieser starken Betonung der Lichtwirkung auf dem Metall wie an andern Stellen in Juwelen folgt Eichendorff seinem Vorbild mit vollem Eifer. Da wirft — im Traum — ein Schwert „einen weitblitzenden Schein über den Himmel und über die Gegend", setzt ein Edelstein lange, grünlich-goldne Scheine auf die Wiese, wirft ein Geschmeide wiederum grünlich-goldene

---

[1]) 3, 156; 2, 332; 2, 13; 3, 11 u. ö. [2]) 1, 262 vgl. 316, 565 u. ö. [3]) 3, 30. [4]) 2,338 u. 349 f.

Scheine „zwischen die im Winde flackernden Lichter" — auch Eichendorff sehen wir, hat jenes eigenartige Grün-Gold, ebenso wie sein Freund Loeben, auf dessen koloristische Zusammenhänge mit Eichendorff Pissin aufmerksam macht[1]; — da werden Ringe und Becher durch die Luft geschleudert, daß sie weitfunkelnde Bogen ziehen[2], kurz: während Brentano die Farbenpracht Tiecks zu heißer Fülle entfaltet, gibt Eichendorff ihr ein fröhliches, buntes Leben.

Ganz fehlen zwar auch die brennenden Töne nicht: die Nelke „glüht" und flammt „jauchzende Farben ins traurige Grün", — das beliebte Motiv des Kontrastes zwischen Blume und Laub, — „glühende Päonien schauen uns aus tiefem Schatten an"[3] usw. Im allgemeinen treten jedoch Farbencharaktere dieser Art zurück.

So auch in der Schilderung menschlicher Schönheit. Diese erhält höchstens in dem von kräftiger Sinnlichkeit getragenen Gedicht „An eine Tänzerin" wärmere Farben. Meist beschränkt sie sich auf die von Tieck her durchgängig bekannten stereotypen Angaben, denen jede individualisierende Kraft abgeht:

„Fraue, in den blauen Tagen
Hast ein Netz du ausgehangen,
Zart gewebt aus seidnen Haaren,
Süßen Worten, weißen Armen" [4]).

Bemerkenswert ist, daß das Netzmotiv hier in neuer Wendung aufgenommen wird. In der letzten Strophe desselben Gedichtes klingt es noch einmal an: der Frühling schlägt im Wald ein „Zaubernetz".

Sternbald hätte nicht bei Eichendorffs Romanen Pate gestanden, wenn nicht auch seine Symphonien in Rot ein Echo gefunden hätten. Mit den alten technischen Mitteln gegeben,

---

[1]) Graf von Loeben. Berlin 1905. S. 153 ff. Loeben zeigt in der Tat überaus interessante Spuren sowohl seiner Tieckstudien wie auch seines engen Verhältnisses zu Eichendorff. Beispielsweise sei angeführt: „Dort an jener Bergesreihe — Klingt die Bläue". (Gedichte hrsg. von Raimund Pissin. Deutsche Literaturdenkmäler des 18. u. 19. Jahrhunderts. Berlin 1905. S. 27.) „Als wären sie zu lust'ger Flamm' entglommen — Glühn Wipfelsäulen". (S. 76.)
[2]) 2, 228; 3, 138 u. 115. Vgl. 1, 672 u. 240. Grün-Gold auch 2, 197. [3]) 1, 462 und 459; 3, 360 vgl. 2, 420 und 572. [4]) 1, 451.

schwingen diese Stimmungen breit und voll aus. „Unendlich schwillt und quillt" das Morgenrot und läßt seine Fahnen von den Bergen wehen; der Abend „streut rosige Flocken" und „schaut wie im Traume von den stillen Höhen"; die funkensprühende Sonne gibt der Erde „Glut zu trinken"; Felsen „hangen" im Abendrot, die Warten von Jerusalem liegen im roten Duft, und vor allem wiederum das mächtige Stadtbild Roms steht „mit seinen phantasievollen Trümmern und Palästen in der vollen Glut des südlichen Abendhimmels", das Kreuz der Peterskuppel brennt im Wiederscheine[1]).

Es würde zu weit führen, den zahlreichen Einzelmotiven nachzugehen, die Eichendorff dem Morgen- und Abendrot abgewinnt. Es genüge, festzustellen, daß er, sobald er den Pinsel einmal in Rot getaucht hat, seinen Lehrer Tieck nicht verleugnen kann.

Wie weit er sich in ihn hineingefühlt hat, mag daraus ersehen werden, daß er dessen eigene Art, die Dämmerung zu sehen, nicht nur nachempfindet, sondern noch weiter potenziert. Auch er markiert die ersten und letzten Sonnenstrahlen durch ein feines Zittern und Huschen des Lichtes. „Es spielten bleiche Scheine — So wunderbar um Locken dir und Glieder"; „zwischen Waldhornklängen und wechselnden Abendlichtern" kommt Magelone unter den Bäumen hervor; die Nacht dunkelt „zwischen die fliegenden Abendlichter hinein", „der letzte Wiederschein der Sonne flog wie ein Schattenspiel über die Gegend"[2]). Das Morgenrot „zuckt neugierig über die Bäume", „fröhlich schweifende Morgenstrahlen funkelten über den Garten weg auf meine Brust", „die rötlichen Morgenscheine spielten recht anmutig über sein etwas blasses Gesicht", „falbe Morgenlichter fliegen wechselnd über ihr Gesicht"[3]). Nachdrücklicher läßt sich die Tiecksche Auffassung der Lichtphänomene des Abends und des Morgens nicht gestalten.

So unbedingt Eichendorff sich hier einer fremden Manier anschließt, so selbständig steht er in einer andern Serie von

---

[1]) 1; 335, 309, 517 usw. 1; 574, 287, 611. 3, 155. 1, 634. 2; 423, 485. 3, 75 usw. [2]) 1, 508; 2, 17 und 140; vgl. 2, 589 und 3, 241; 2, 322. [3]) 5, 244; 3, 25; 3, 39; 3, 137.

Dämmerungsmotiven da, in denen er der dichterischen Landschaftskunst ganz neue, bis dahin nicht gefundene Werte vermittelt. Er gibt als erster das frühste Erwachen des Tages wieder, von dem jener Farbenüberschwang nichts zu sagen weiß, ein „stilles Grau“, das eigentlich nur ein Ahnen des Lichtes ist, ein feines, fernes, kaum faßbares Anderswerden.

„Im Osten graut's, der Nebel fällt,
Wer weiß, wie bald sich's rühret!
Doch schwer im Schlaf noch ruht die Welt,
Von allem nichts verspüret.

Nur eine frühe Lerche steigt,
Es hat ihr was geträumet
Vom Lichte, wenn noch alles schweigt,
Das kaum die Höhen säumet“.

Zu einer unvergleichlichen Zartheit weiß er die ersten Schimmer des Tages herabzudämpfen und dadurch Stimmungen von wundervoller Keuschheit zu formen. Ganz leise schweifen die Streifen des Morgens über den Himmel, „wie wenn man über einen Spiegel haucht“, „wie wenn ein Kind im Traume lächelte“[1]. Es braucht nicht darauf hingewiesen zu werden, daß diese ergreifende Heiligkeit der Natur zwischen Schlaf und Wachen von der herkömmlichen Manier der Romantik mit ihrem etwas starken Verbrauch von Krapplack weit entfernt ist.

Ebenso ist es eine andere Nuance: die Taufrische des dampfenden Morgens, dessen Sonne so oft den heitern Gesellen der Eichendorffschen Romane Vagantenmut und Lebensfreude ins Herz funkelt. Leichter Nebel und gelbgoldenes Sonnenlicht sind die malerischen Hauptmomente:

„Durch schwankende Wipfel
Schießt güldener Strahl,
Tief unter den Gipfeln
Das neblige Tal“.

Die Erde „stampft und blinkt“, die Felder „rauchen“ und „funkeln wie geschliffen“[2]. Wie eine wunderschöne Frau, die vom Schlummer erwacht, lächelt die Sonne durch den grauen Duft,

---

[1]) 3, 183; 3, 144; 3, 36 f. vgl. 2, 607 u. 2, 590. [2]) 1, 466; 2, 89; 1, 383; 1, 286 vgl. 3, 211.

den der frühe Wanderer nach regnerischer Nacht durch das Tal ziehen sieht. Nun taucht aus dem Nebel sein Haus, und auf der Schwelle steht sein Weib; ein frisches, herzliches Glücksgefühl deutet das Morgenbild zu einer reizenden Naturparallele um:

„Da funkelt auf einmal vor Wonne
Der Strom und Wald und Au —
Du bist mein Morgen, meine Sonne,
Meine liebe, verschlafene Frau!" [1])

Auch die Abendstimmung wird über den Tieckschen Motivkreis hinaus um Schilderungselemente bereichert, die im Vergleich mit der ein wenig abgenutzten Überschwänglichkeit der Vorbilder nicht nur einen Fortschritt in der Ehrlichkeit der Beobachtung, sondern zugleich eine Vertiefung und Verinnerlichung bedeuten. Statt brünstiger Pracht geben sie die stille, bleiche Dämmerung mit ihrem Bangen, Wunderlichen in einfachen, eigenartig suggestiven Worten.

„Da sah der Abend durch die Bäume herein,
Der alle die schönen Bilder verwirrt.
. . . Die Farben vergehn und die Erde wird blaß".

„Hinter uns kam grau die Nacht geschlichen", „still und seltsam" wird's auf Erden,

„Dämmrung will die Flügel spreiten,
Schaurig rühren sich die Bäume,
Wolken ziehn wie schwere Träume —
Was will dieses Graun bedeuten?" [2])

Auch hier schleicht die Schwermut im Schatten des Abends, doch ist es mehr eine wehe Müdigkeit als quellende Weltensehnsucht Tieckscher Art.

Ebenso wie Tiecks huschende, jagende Scheine der Dämmerung werden seine durch bewegte Lichtquellen geworfenen Reflexe von Eichendorff eifrig aufgenommen und nach den verschiedensten Richtungen hin ausgestaltet. Fand sich dieses Thema bei Tieck nur angedeutet, so wird es von seinem Schüler geradezu bis zum Überdruß wiederholt.

Es wurde oben darauf hingewiesen, wie sich das Motiv der Fackelbeleuchtung bei Brentano gemäß dem Charakter seines

---

[1]) 1, 477 f. [2]) 1; 540, 507, 465, 237.

nach ruhig-kräftigen Valeurs suchenden Farbenempfindens umbog, in dem es den Kontrastreizen einer stark akzentuierenden Helldunkelmalerei zum Vorwand diente. Ganz anders Eichendorff. Für seine Auffassung können Szenen wie die folgenden als typisch gelten: „Einige Windlichter zeigten sich oben und warfen ihre wilden, roten Scheine über das alte Gemäuer des Schlosses und weit vom Berge in die schwarze Nacht hinein". Oder: „Es begann nun ein wunderliches Gewimmel von Wagen, Pferden, Dienern und hohen Windlichtern, die seltsame Scheine auf das nahe Wasser, zwischen die Bäume und die schönen, wirrenden Gestalten warfen". In dieser Weise wird Eichendorff nicht müde, Fackeln und Windlichter ihre „wirren, grellen, fliegenden, schweifenden Scheine, Wiederscheine, Glutscheine" über Hausgiebel und tumultuöse Schloßhofszenen, zwischen die Stämme des Waldes und ins weite Dunkel werfen zu lassen[1].

Derselben bei Eichendorff so mächtig anschwellenden Tendenz müssen Kerzen dienen, deren Schein man hinter der Burgmauer über die Gebäude schweifen sieht, Schlaglichter des verlöschenden Feuerwerks, „zwischen" denen eine Reiterin heransprengt, eine Beleuchtung, die der hohen Gestalt etwas „Wildschönes" gibt; ferner ein einsames Licht, das im Saale, von der Zugluft bewegt, „ungewisse Scheine" über alte Ahnenbilder wirft oder im windigen Garten über Lachen vergossenen Weines flackert, Lampen, die im Erlöschen nur noch „zuckende, falbe Scheine durch den Qualm und Staub werfen", oder die brennende Burg, die „gräßliche Scheine weit zwischen den Bäumen wirft"[2].

Ebenso gehören die „flatternden, bleichen, irren Wiederscheine" der Blitze und des Wetterleuchtens hierher, die, „wilden Träumen gleich", durch die Bäume „spielen"[3], denn in allen diesen gespenstischen Reflexen offenbart sich derselbe romantische Hang zum Wunderlichen, zu allem, das nicht sicher zu fassen ist oder an die Grenze des Wahrnehmens heranführt. Es läßt sich vorstellen, mit welchem malerischen Hochgefühl Eichendorff sich eine Szene vorstellt, in der das Geschmeide eines Ritters grünlich-goldene Scheine „zwischen die im Winde

---

[1]) 3; 61, 116, 378. 2, 565. 3; 535, 539 f. 2, 299 vgl. 3, 157. 3; 327, 386 f. 2, 520. 3, 115. [2]) 3; 193, 158, 200. 2; 131, 261. [3]) 3, 200; 1, 459.

flackernden Lichter" wirft, wo also zwei Lieblingsmotive einander kreuzen und komplizieren.

Auch ein weniger nervöses Lichtthema, der aus dem Fenster ins Freie fallende Lampenschein, der sich ruhig über das Grün hinstreckt, fand sich bei Tieck bereits verarbeitet, wobei der Akkord Grün-Gold den Ton trug. Eichendorff schreibt: „Draußen vor dem Schlosse aber waren die Rosen, die Sträucher und die Bäume von den vielen Lichtern aus dem Saale wie vergoldet, so daß ordentlich die Blumen und die Vögel aufzuwachen schienen. Weiterhin um mich herum und hinter mir lag der Garten so schwarz und still". Ein anderes Mal sieht er, wie große Kastanienbäume kühn und seltsam beleuchtet ihre Riesenarme „zwischen" den aus den Fenstern dringenden Scheinen in die Nacht hinausstrecken. Oder durch eine offene Flügeltür fällt ein milchweißer Lichtschein und spielt auf dem Grase und den Blumen[1]).

Nicht weniger gerne bildet Eichendorff die Gatterbeleuchtung nach, die Lichtfleckchen unter dem beschienenen Laubdach, die Tieck so artig spielen zu lassen weiß. Bedarf doch gerade seine Poesie, die am liebsten im Walde flaniert, solcher kleinen Züge, um ihr Reich recht prächtig zu malen. So spricht er denn schlechthin von der „lichtdurchblitzten Waldeinsamkeit", läßt die Lichter des Frühlings „holdspielend" durch das „Laubgezitter" scheinen und freut sich des Morgenrots, das den stillen Wald durchfunkelt oder im Baumgarten so lustig zwischen den Stämmen und Wipfeln hindurchschimmert, daß es aussieht, als wäre der Rasen mit goldenen Teppichen belegt. Mit zierlichem Lichterspiel überschüttet die Sonne Mutter und Kind, die unter dem Weinlaub sitzen, funkelt durch luftiges Blätterdach bald über Weinflaschen und Früchte, bald über die vollen, runden blendendweißen Achseln der Frau mit der Guitarre, tanzt über die Buchstaben eines weißen Blattes, daß sie sich wie goldene und hellgrüne und rote Blüten ineinanderschlingen[2]) — kurz: es ist unerschöpfliches Gaukelspiel, das diese lustigen Lichtlein treiben. Durch Vermittlung des Gittergedankens schließen sich

---

[1]) 3; 21, 129, 79. [2]) 1, 425. 3, 28. 4, 84. 3, 57. 3, 72. 2, 461. 2, 594. 3, 554. 2, 239.

andere Themata zwanglos an: Silberzeug, das Strahlen durch das Laubwerk „webt“ oder Statuen, die durch grüne Zweige schimmern[1]).

Etwas Ernstes, Gespenstisches hat jener Tanz der Lichter, wenn der Mond es ist, der durch die schwarzen Bäume schimmert; es ist, als schwankten bleiche Gestalten durch das Dunkel[2]).

Gleich hier wird deutlich, nach welcher Stimmung hin Eichendorffs Nachtpoesie gravitiert. Auch Tieck empfand neben drängendem Überschwang das Dämonisch-Seltsame des Mondscheins; Eichendorffs ergreifendste Nachtstimmungen liegen sämtlich in letzterer Richtung, ähnlich wie er bange Dämmerungsstille überzeugender gestaltet als die prunkenden Gluten des Morgen- und Abendrots.

Es läßt sich nicht verkennen, daß Eichendorffs Dichtung Tieck gegenüber einen kräftigen Fortschritt zur künstlerischen Wahrhaftigkeit bedeutet, wenn sie in vielen Fällen an die Stelle eines lauten Enthusiasmus, der durch seine übermäßige Reflexmalerei übertrieben und spielerisch wirkt, eine weniger aufdringliche und innigere Echtheit setzt. Ringsum sieht er, „tiefe bleiche, stille Felder“, „und das Land ist so blaß“[3]). Wie ein Schauern, ein „tiefes Grauen“ zittert es in diesen Worten; es ist ein „irres“ Licht, der Mondschein, der die Täler weit und breit „verwirrt“. Schon Tieck und Brentano hatten so empfunden, aber keiner von ihnen hatte diese wehe, fragende Stimmung zu gestalten gewußt. Wie aus Träumen so „fremd“ schauen Berge und Gründe herauf, und traurige Gedanken und Bilder wecken sie in dem einsamen Manne, der auf die Täler hinabschaut[4]). Es ist, als ob, mit Ricarda Huch zu reden, die Nebel aus dem Reich des dionysisch Unbewußten aufstiegen und sich zu seltsamen Gestalten ballten:

„Hier hinter den Myrtenbäumen
In heimlich dämmernder Pracht,
Was sprichst du wirr wie in Träumen
Zu mir, phantastische Nacht?“ [5])

---

[1]) 3, 527. 2, 571. [2]) 3, 76. 2, 585. [3]) 1, 606 u. 550. vgl. 238 u. 346. [4]) 1, 667 u. 641. 2, 584. 1, 601 f. [5]) 1, 273. vgl. 1, 608.

Oft freilich setzt sich der Ernst auch in Andacht und stille Ergebung um. Dann schaut die Nacht „fast wehmütig", einer milden Mutter gleich, von den Bergen und ist wie eine Feier, eine „stille Gnadenzeit" —

„Nur der Mensch in Träumen
Sinnt fort, was er bei Tag gedacht,
Weiß nichts von dem Lied in den Bäumen
Und von des Himmels Pracht,
Der in den stillen Räumen
Über allen wacht" [1]).

In deutlichem Gegensatz heben sich von diesen Stimmungen, die die „ernste Pracht"[2]) der nächtlichen Natur in zurückhaltenden Tönen geben, jene andern Mondscheinbilder ab, in denen der betörende Märchenzauber der Romantik webt. Hier kommen wir ganz in die Tiecksche Manier zurück. Da ergießt sich das Meer von Glanz in fliegenden Wellen, ist ein heimlich flirrendes Leben in dem weißen Licht; die Wasserkünste flimmern so lustig, „als wenn die Engelein darin auf und niederstiegen", die Blätter und Blüten „zittern", ja die „ganze Gegend zittert und säuselt" im Mondschein[3]).

Die breite Fülle des Glanzes liegt über dem Land gleich einem tiefen See; wie die Türme im Duft des Abends „versunken" dastehen, so liegt das Dorf „unter Bäumen und Mondschein wie begraben," ruhen die weißglänzenden Schlösser gleich „eingeschlafenen Schwänen unten in einem Meer von Stille"[4]).

Dies sind jene Vollmondnächte, in denen dem einsamen Lauscher am Fenster das Herz entbrennt, wenn das Posthorn herübertönt und junge fahrende Gesellen von Palästen im Mondschein singen,

„Wo die Mädchen am Fenster lauschen,
Wann der Lauten Klang erwacht,
Und die Brunnen verschlafen rauschen
In der prächtigen Sommernacht" [5]).

Es ist ersichtlich, wie Verschiebung der koloristischen Werte und Umbiegung der Stimmung miteinander korrespondieren.

---

[1]) 2, 569. 1, 576. vgl. 1, 607. [2]) 1, 608. [3]) 1, 275 u. 283. 3; 82, 127, 43. [4]) 3, 34 u. 118. [5]) 1, 268.

Es geht Eichendorff nicht anders, als es Tieck gegangen war: Das malerische Interesse am Nachtbilde wird durch die Beleuchtungsprobleme vollkommen absorbiert. Für Novalis, dem diese weniger Interesse abgewannen, traten das Dunkelblau der Luft und der milchfarbene Schmelz der Gestirnmassen zu einer feinen malerischen Idee zusammen; in Eichendorff regt das Gewaltigste aller Naturphänomene, mit dem freilich auch die bildende Kunst aller Zeiten wenig anzufangen weiß, fast nur dichterische Gedanken an, das alte Herdenbild oder die symbolische Deutung des Nachthimmels als des sternübersäten Brautkleides der Gottesmutter[1]).

Höchstens in dem „Blühen“ und „Blicken“[2]) der Sterne ließen sich Ansätze zu einer malerischen Formung feststellen, denn wenn diese Wendungen auch bei Tieck und den Seinen fertig vorgebildet sind, so legt doch die häufige Heranziehung zumal des letzteren Bildes die Vermutung nahe, daß ein eigenes zwingendes Empfinden vorhanden ist. Auch weiße Fahnen „erblühen“, der Regenbogen „blüht“ auf dunkelm Grunde, Bäche öffnen ihre Äuglein, Ströme blicken silbern auf, das Meer „sendet seinen furchtbar großen Geisterblick hinaus“, reflektierende Fenster erscheinen wie glänzende Augen, ein Juwel tut einen seltsam dunkelglühenden Blick, und roten Augen gleich dringen die Metalle aus dem Schachte[3]). In all diesen Fällen scheint trotz der literarischen Tradition ein Eindruck von originaler Kraft nach einem Stilmittel zu suchen, das eine auf engen Raum lokalisierte, von indifferenter Umgebung abgehobene helle Farb- oder Lichtwirkung zu suggerieren imstande ist.

Trotz des Eifers, mit dem Eichendorff die Farbentechnik Tiecks aufnimmt, war schon mehrfach seine Selbständigkeit hervorzuheben, die ganz neue Lichtstimmungen überzeugend und mit glücklicher Herausarbeitung ihrer gemütlichen Wirkung zu formen weiß. Hierhin gehört noch ein weiteres Lichtproblem, dessen Lösung mit poetischen Mitteln als vollkommen selbständige

---

[1]) 1; 465, 646, 513, 565. Vgl. 3, 184 und 78: Die Nacht breitet einen dunkeln Mantel, mit dessen Pelzärmel sie schläfrig über die Welt fährt, um alle Farben zu verwischen. Vgl. ferner 2, 279. [2]) 1, 645. [3]) 1; 319, 257, 274. 2, 337. 3, 161. 2, 45. 1, 690.

Leistung der Eichendorffschen Landschaftskunst dasteht. Minor schreibt in seiner Abhandlung „Zum Jubiläum Eichendorffs“[1]): „Er sieht die Natur immer in romantischer Beleuchtung. Was Wilhelm Schlegel von Ariost gesagt hat, gilt umgekehrt von Eichendorff: es ist bei ihm immer Morgen, niemals Mittag“. Nein, gerade Eichendorff ist der Romantiker, der den Mittag entdeckt hat, gerade ihn unterscheidet das künstlerische Verständnis für die schläfrige Fülle des weißen Lichtes von seinen Vorbildern, so viel er ihnen sonst verdankt. Denn dieses Verständnis konnte er von ihnen nicht lernen. Tieck zeigte Ansätze, Brentano und Novalis aber stehen dem Vorwurf vollkommen fern; so gern beide tiefe, satte Farbe auftragen: sie malen kein Licht. Wer überhaupt vor Eichendorff hätte eine Stimmung wie die folgende fassen und formen können:

„Über Bergen, Fluß und Talen,
Stiller Lust und tiefen Qualen
Webet heimlich, schillert, Strahlen!
Sinnend ruht des Tags Gewühle
In der dunkelblauen Schwüle“ [2]).

Man muß sich klar machen, welch einen Fortschritt es bedeutet, wenn sich ein ganz und gar romantisch orientierter Künstler in der Lichtgebung von den Gesetzen der Tradition freimacht und das weiße Sonnenlicht, das man vorher höchstens in Fleckchen zerteilt anzubringen wagte, plötzlich in seiner breit lastenden, zitternden Masse gibt. Innerlich ist diese Tat mit der späterer Freilichtmaler sehr wohl in Vergleich zu setzen. Das malerische Empfinden hat den Mut gefaßt, ins volle Licht zu sehen, das dichterische den tiefen, lähmenden Zauber der Pansstunde erschlossen. Kraft seines ehrlichen Fühlens vermag der Vater all jener wirklichkeitsfremden Romangestalten, die in einer poetisch nichtstüerischen Welt umherlaufen, auch hier wieder, das Stück Wirklichkeit, dem die Dichtung das Privileg künstlerischer Brauchbarkeit zuerkennt, um ein beträchtliches zu erweitern, das heißt, im Sinne eines gesunden Realismus zu wirken.

Wie Eichendorff des Nachts gerne vom Berg ins weite, blasse Land hinaussieht, so liebt er auch am heißen Mittag den

---

[1]) Z. f. d. Ph. XXI, 225. [2]) 1, 269.

Blick von schattiger Warte in die „schwül schimmernden“[1]) Gründe hinab. „Florentine . . . betrat . . . die kühlen, von oben verschatteten Hallen (der Ruine). Durch die Mauerlücken blickten zuweilen die Täler herauf“[2]). Es ist eine schwere Traumhaftigkeit in diesen Bildern:

„Jetzt neben meinem Liebchen
Sitz' ich im Schatten kühl,
Sie wiegt ein muntres Bübchen,
Die Täler schimmern schwül,
Und unten im leisen Winde
Regt sich das Kornfeld kaum,
Und über uns säuselt die Linde —
Es ist mir noch wie im Traum“.

Um ein Kirchlein auf dem Hügel lagern die Jakobiner:

„Ihr Hauptmann aber lehnt am Baum,
Todmüde von schweren Wunden,
Und schaute wie im Fiebertraum
Nach dem tiefschwülen Grunde“ [3]).

Leontin reitet über das Gebirge: „Da wurde es nach und nach schwüler und immmer schwüler unten über dem Deutschen Reiche, die Donau sah ich wie eine silberne Schlange durch das unendliche blauschwüle Land gehen“[4]). Es liegt wie ein Gewitterbangen über der sonnenschweren Tiefe. — Vor verfallener Burg sitzt der Dichter „bei stiller Mittagszeit“:

„Es ruhten in der Kühle
Die Rehe auf dem Wall,
Und tief in blauer Schwüle
Die sonn'gen Täler all“ [5]).

Eine unheimliche, schöne Frau schaut den Träumer an: es ist dieselbe Stunde, in der die mythologische Phantasie der Völker ihre Mittagsgespenster sieht[6]). Eichendorff muß das Dämonische der mittäglichen Natur ganz besonders stark gefühlt haben. Das „Schlafen der Natur mit offenen Augen“ im sonnenheißen Garten erschreckt Fortunat so sehr, daß er ins Haus flüchtet, und auch wir fühlen dieses Beklemmende mit, wenn es im „Marmor-

---

[1]) 1, 523. [2]) 2, 391. [3]) 1, 523 u. 674. [4]) 2, 268. [5]) 1, 670.
[6]) Vgl. „Die Saale“ 1, 647.

bild" heißt: „Die Vögel schwiegen schon, der Kreis der Hügel wurde nach und nach immer stiller, die Strahlen der Mittagssonne schillerten sengend über der ganzen Gegend draußen, die wie unter einem Schleier von Schwüle zu schlummern und zu träumen schien"[1]).

Es ist auffallend, wie sich Eichendorffs Schilderungskunst gerade diesen neuartigen Motiven gegenüber zu besonders kräftigem Gestaltungsvermögen durcharbeitet. Vor allem aber verdient es im Hinblick auf den Fortschritt des malerischen Sehens hervorgehoben zu werden, daß, zumal in dem letzten Zitat, eigentlich nur Atmosphäre gegeben wird.

Dennoch läßt sich auch hier beobachten, wie die Erziehung des Farbenempfindens immer nur ruckweise vorwärtsgeht. Stets atmen Eichendorffs Sonnenbilder Schwere und dunkelblaue Schwüle, niemals die Stimmung eines frohen Badens im freien Licht, wie die Pleinairisten es uns gelehrt haben. Zwar haben wir einige „Eichendorffs", aus denen die hellsten Töne klingen, doch fehlen eben die vollen Strahlenströme selbst.

Dabei aber tragen diese Gedichte, die in dem „Blütenmeer" der „sonnigen", „farbentrunkenen" Lande schwelgen, doch etwas unvergleichlich Frisches an sich. Am meisten der „Frühlingsgruß"[2]). Wie in diesen Bildern allen führt uns der Dichter auf die hohe Warte, von der er selbst immer so gern ins Weite sah. Dabei ist auch schon die erste Strophe interessant, weil sie ein stark abgenutztes Motiv der Romantik in so kecker Art aufgreift, daß es wieder ganz ursprünglich anmutet:

„Es steht ein Berg in Feuer,
In feurigem Morgenbrand,
Und auf des Berges Spitze
Ein Tann'baum überm Land.

Und auf dem höchsten Wipfel
Steh' ich und schau' vom Baum,
O Welt, du schöne Welt du,
Man sieht dich vor Blüten kaum!"

Geräusch und Ton wirken bei Eichendorff ganz im Tieckschen Sinne fort. Die musikalischen Stimmungsmittel der

---

[1]) 3, 123. [2]) 1; 428, 348, 669. 3, 554.

Romantik, das Rauschen der Brunnen, Quellen, Bäche und Ströme, der Gesang der Wanderer, der Nachtigallen und Lerchen, der Schall des Horns und das Läuten der Glocken werden von niemand so sorgfältig und liebevoll fortgebildet wie von ihm.

Auch hier werden die spezifisch romantischen Nuancen bevorzugt. Die Stimmen und Klänge „gehn"[1]). Damit erhält die akustische Wirkung einen merkwürdigen Charakter, der sich nachempfinden, aber nicht scharf umreißen läßt, da er eben in der romantischen Unbestimmtheit liegt. Am nächsten kommt ihm jenes eben so indefinierbare „irre", das häufig eine verwandte Stimmung vertritt, ein ungreifbar Zerflatterndes, Unverständliches, dasselbe, was die „seltsamen, irren, wirren, schweifenden" Beleuchtungen so entschieden in die Gunst der Romantiker setzt.

Wir hören von „irrem Singen", von der Nachtigall „irren Klagen", von der „irren Weise" des traurigen Jägers; wie in Träumen „wirre" plaudert der Bach, „wirr", „verworren" flüstert die „phantastische" Nacht, „wirres Klingen" kommt durch die Einsamkeit, „tausend Stimmen klingen verwirrend", „lockend schweifen fremde Töne". In den letzten Beispielen begegnen uns wieder jene geheimnisvollen, undeutbaren Klangwirkungen, mit denen die Vollblutromantik Tieckscher Observanz ihre Natur auszustatten pflegt, wenn ihr keine realen Tonquellen zur Verfügung stehen.

Die Verwehtheit dieser Klänge wird des näheren charakterisiert. „Ganz von weitem her kam der Klang eines Posthorns über die waldigen Gipfel herüber, bald kaum vernehmbar, bald wieder heller und deutlicher". Dieses Abdämpfen durch Entrückung der Tonquelle ist ein wichtiges Mittel zur Erzielung der romantischen Stimmungsnuance. So oft bei Eichendorff auch die Glocken läuten: man hört sie nie anders als von weitem; der Zauber romantischer Ferne[2]) vereint sich mit den Reizen des verwehenden Klanges. Und wenn das Horn ruft, weit draußen

---

[1]) vgl. Tieck 2, 122. [2]) Dieser ist bei Eichendorff auch darin besonders wirksam, daß er mit Novalis weit mehr „blaue" Ferne sieht als Tieck. (Vgl. 1, 555 zweimal, 3, 108 und 2, 602.)

im stillen, nächtlichen Land, schwellen Dichterträume und Wanderlust zu brennender Sehnsucht an[1]).

Die Stimmungsgewalt solcher akustischen Elemente bringt es mit sich, daß sie dieselbe symbolische Bedeutung erhalten, die der Farbe innewohnt. Gleich dem Grün trägt das Rauschen des Waldes den ganzen Zauber der Heimat. Von Italien kommt der Wandrer und erzählt von den Wundern des Südens:

> „Da singt eine Fey auf blauem Meer,
> Die Myrten trunken lauschen —
> Mir aber gefällt doch nichts so sehr
> Als das deutsche Waldesrauschen" [2]).

Von der koordinierenden Verwendung disparater Sinnesreize leitet es schon zu ihrer gegenseitigen Substitution über, wenn das nächtliche Waldesrauschen als dunkel empfunden wird[3]). Doch mag die Dunkelheit, die das Auge aufnimmt, nicht weniger zur Wahl dieser synoptischen Wendung beigetragen haben als der dumpfe Charakter der akustischen Sensation. Ebenso spielt die äußere Gleichzeitigkeit der empfangenen Eindrücke mit in Wendungen wie „dunkelkühle Jalousien" oder „kühl standen rings des Abendrotes Flammen". Der hier anzusetzende mehr stilistische als psychologische Mischungsprozeß wird in der zweiten Version, „rote Kühle", noch deutlicher[4]).

Die Beschreibung eines Bildes zum Genovevastoff, die übrigens ganz in der Märchenbuntheit des Tieckschen Schauspiels gehalten ist, bringt die Wendung: „alles grün und golden musizierend". Auch hier darf man keine scharf ausgesprochenen psychologischen Folgerungen ziehen; es handelt sich um Übergangsformen, die sich einer strengen Rubrizierung widersetzen. Nicht weniger übereilt wäre es ferner, die Verbindung „das farbige schallende Land" im Sinne „jauchzender Farben"[5]) aufzufassen; sie behält zunächst die schlichte Bedeutung der Worte bei, aber — und dies gilt von allen bisher herangezogenen Grenzfällen — die sprachliche Verschmelzung wird begünstigt durch eine synoptische Gewohnheit.

---

[1]) 1, 238. 1, 597 vgl. 270. 1, 657. 1, 273. 2, 585. 1, 665 und 338. 1, 679. 3, 55. 1, 267 und 346. [2]) 1, 74. [3]) 2, 279 vgl. 1, 609. [4]) 3, 127. 1, 507. 1, 240. 1, 508. [5]) 2, 197. 3, 122. 1, 462.

Rein psychisch entstandene Synästhesie kann beispielsweise angenommen werden, wenn „Lerchenlieder durch das Zwielicht schweifen" oder ein Beten „leuchtend" durch der Seele Grund geht[1]). Für eine vielleicht unbewußt gezogene Konsequenz aus solchen Empfindungen muß es gelten, daß Eichendorff jemanden „mit weiten, offenen Augen in die Klänge vor sich hinaussehen" läßt[2]). Von Tieck her bekannt ist der Vergleich: Über den Garten weg „zog . . . der Gesang wie ein klarer, kühler Strom[3])"; an die „klingende Tiefe" bei Runge erinnert der Wogen „farbig klingender" Schlund [4]).

Wie Leontins verführerische Töne „auf goldenen Leitern in die Schlafkammer des Mädchens aus- und einsteigen", so begleitet umgekehrt eine unwillkürliche Tonempfindung hellen Charakters die goldene Farbe, die in synakustischer Beziehung entsprechend der Gepflogenheit Tiecks eine entschiedene Bevorzugung genießt. In diesem Sinne ist die „klingende" Morgenstunde oder das „Singen" und „Klingen" der Wellen des Frühlings oder endlich das Reich der Frau Venus zu deuten, das in Morgenrots Lohe „klingend und weich" erstrahlt [5]). Pissin gibt verwandte Beispiele für Loeben an, wobei er die Annahme äußerer Klangeindrücke mit Recht ablehnt.

In der Tat ist der Schritt von dem unwillkürlichen Ineinanderfließen zweier disparater Sinneseindrücke in ein Stimmungsganzes bis zu ihrer absichtlichen, paradoxen Vermengung ein zu geringer, als daß die jüngere Generation ihrem Meister Tieck hier die Gefolgschaft hätte verweigern sollen. Eichendorff konnte sich denn auch nicht deutlicher mit den im „Zerbino" vorgetragenen synästhetischen Keckheiten solidarisch erklären, als er es mit den Worten tut:

„Sind die Farben denn nicht Töne
Und die Töne bunte Schwingen?" [6])

Mag man die Kraft literarischer Überlieferung noch so hoch in Rechnung stellen: die Durchgängigkeit, mit der künstlerisch aufgefangene Reize optischer und akustischer Art von

---

[1]) 1, 512 und 593. [2]) 3, 110. [3]) 3, 142. [4]) 1, 300. [5]) 1, 388. 1, 300. 2, 74. 1, 559 f. [6]) 1, 294.

Tieck ausgehend die romantische Dichtung beherrschen, läßt sich, wie schon mehrfach angedeutet, nur so erklären, daß jene ganze Zeit zur Aufnahme dieses Einflusses disponiert ist, und zwar durch ein Stimmungsbedürfnis, das ihre Reaktionsfähigkeit sinnlichen Eindrücken gegenüber verfeinert.

In allerhöchstem Maße gilt dies von E. T. A. Hoffmann, dessen künstlerisches Wahrnehmen zudem durch seine Eigenschaften als talentvoller Musiker und Maler geschult wird. Nimmt man dazu die außerordentliche Phantasie dieses Künstlers und sein Interesse an den Tiefen des Seelenlebens, am Dunkel des Unbewußten, wo der sinnliche Eindruck unmittelbare magische Gewalt hat, so erklärt es sich, daß er einen ausgeprägten Typus romantischen Farben- und Tonempfindens darstellt.

Obwohl nun Hoffmanns so energisch arbeitende Künstlersinne zur Selbständigkeit wohl befähigt wären, so ist er doch ganz unverkennbar bei Tieck in die Lehre gegangen. Es ist auch nur natürlich, daß er den Ausdruck, den ein ihm tief verwandtes Empfinden sich schon geschaffen hat, zu seinem Eigentum macht. Wenn er aus seinem hohen Eckfenster auf den Gendarmen-Markt hinabblickt, wo sich Käufer und Händler um bunte Waren drängen, so läßt der Vergleich, den er für dieses wimmelnde Farbengemisch bringt, seine Herkunft nicht verkennen; darum aber mutet die zugrundeliegende malerische Impression nicht weniger lebhaft und unmittelbar an: „Die verschiedensten Farben glänzten im Sonnenschein, und zwar in ganz kleinen Flecken, auf mich machte dies den Eindruck eines großen, vom Winde bewegten, hin- und herwogenden Tulpenbeets“[1]). An manchen Tieckschen Wundereffekt werden wir erinnert, wenn sich unter den Händen des braven Anselmus das metallene Gesicht des Türklopfers „im ekelhaften Spiel blauglühender Lichtblicke“ zur Grimasse verzieht[2]). Die „glühenden Funken“ des Abendrotes, die im dunkeln Laube „von Blatt zu Blatt hüpfen“, die Goldfasane, die sich im Feuer der sinkenden Sonne baden[3]), bleiben ganz im Stile Tiecks; gerade so unruhig ließ auch dieser die

[1]) Sämtliche Werke, hrsg. von Eduard Grisebach. Leipzig o. J. 14, 150. Vgl. Tieck Ged. III, 120. (s. o. S. 29.) [2]) 1, 188. [3]) 13, 53 u. 14, 81.

roten Reflexe zucken, gerade so warm das scheidende Licht um die Körper fließen.

Schon diese sichtliche Einwirkung in rein koloristischer Hinsicht läßt vermuten, daß der große Romantiker auch dort Lehrer und Wegweiser ist, wo Ton und Farbe ineinanderspielen. Es ist dies das Gebiet, auf dem Hoffmann unserer Untersuchung das interessanteste Material bietet. Gewiß ist das ästhetische Totalempfinden ihm, dem Malerkomponisten, vielleicht mehr als irgend einem andern Romantiker von vornherein eigen; was jedoch das ermutigende Vorbild jener Keckheiten vermochte, die Tiecks Dichtungen aufweisen, lehrt ein Vergleich Hoffmanns mit Heinse, der ebenso einen feurigen Kunstsinn zwischen Malerei und Musik teilte. Der Verfasser des „Ardinghello" und der „Hildegard von Hohenthal", dessen literarische Karriere sich zum Teil ganze Lustren vor der romantischen Schule, zum Teil in weiter Entfernung von ihr abspielt, zeigt eine entschiedene synästhetische Anlage und kommt trotzdem in dieser Richtung über jene interessanten, aber immerhin vereinzelten Ansätze nicht hinaus, wie sie oben zu registrieren waren. Hoffmann, der auf den Schultern Tiecks steht, macht die Nebeneinanderstellung und Vertauschung der Sinne zum Grundsatz; er kann sich nicht genug tun in der romantischen Virtuosität, mit einem bestimmten Reiz zugleich seine Parallelreize in Schwingung zu bringen und ihn auf diese Weise zu seiner höchsten Ausdruckskraft zu entwickeln.

„Da rauschten die Zweige der Cedern, und höher und freudiger erhoben die Blumen ihre Häupter, und gleißende Paradiesvögel schwangen sich durch den Saal, und süße Melodien strömten aus den dunkeln Büschen, und wie aus weiter Ferne hallte jauchzender Jubel, und ein tausendstimmiger Hymnus der überschwenglichsten Lust erfüllte die Lüfte, und in der heiligen Weihe der Liebe regten sich die höchsten Wonnen des Lebens und sprühten und loderten empor, reines Ätherfeuer des Himmels!"[1]) Dem Studenten Anselmus, der an der Elbe im Grünen sitzt, klingt es wie helle Kristallglöckchen im Dreiklang, und durch die Zweige schlüpfen drei „in grünem Gold" (notabene!)

[1]) 12, 133.

erglänzende Schlänglein, „als streue der Hollunderbusch tausend funkelnde Smaragde durch seine dunkelen Blätter". Stärker tönen in lieblichen Akkorden die Kristallglocken, und die funkelnden Smaragde fallen auf ihn herab und umspinnen ihn, „in tausend Flämmchen um ihn herflackernd und spielend mit schimmernden Goldfaden"[1]).

Schon des öfteren wurde ersichtlich, wie gering der Abstand ist, der eine gegenseitige Unterstützung der Farb- und Tonwirkungen von dem Ausklingenlassen tonaler Reize in koloristischen Empfindungen und dem entgegengesetzten Prozesse trennt. Daß Hoffmann sich das Kunstmittel der Sinnesvertauschung nicht entgehen läßt, ist bei der Tiefe seines künstlerischen Empfindens, für das der verwegenste Ausdruck der adäquateste ist, nicht zu verwundern[2]). Wenn er freilich in seiner Rezension über Beethovens Fünfte bei Haydns Symphonien ein lustiges Gewühl glücklicher Menschen durch grüne Haine tanzen und in Mozarts Musik die Nacht der Geisterwelt in hellem Purpurschimmer aufgehen sieht[3]), so handelt es sich vielleicht mehr um eine bewußt gestaltete malerische Phantasie über den Geist der Töne als um ein unwillkürliches, zwingendes Empfinden. Letzteres dagegen ist bei „krystallenen Klängen" anzunehmen, die aus dunkeln Büschen „emporflimmern"; sie „strömen im wundervollen Konzert wie Feuerflammen durch die Luft, ins Innerste des Gemüts eindringend"[4]). Ähnlich „strahlt wie ein himmlisches Licht die glockenhelle Stimme eines Frauenzimmers aus dem Orchester empor", „fließt der Gesang dahin wie ein silberheller Strom zwischen leuchtenden Blumen". Donna Anna verfolgt den fliehenden Don Juan. „— — Und nun welche Stimme! Non sperar se non m'uccidi. — Durch den Sturm der Instrumente leuchten, wie glühende Blitze, die aus ätherischem Metall gegossenen Töne!"[5])

Aus diesem so suggestiv wirkenden Ineinandergreifen von Ton und Farbe bauen sich die kühnen Visionen auf, in denen Ritter Gluck vom Reich der Träume schwärmt: „Schaut die

---

[1]) 1, 46 spricht Hoffmann sich über die „Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte" aus; der Duft dunkelroter Nelken wird ihm zu den tiefen Tönen des Bassethornes. vgl. 1, 321. [2]) 1, 180. [3]) 15, 11. [4]) 7, 97. [5]) 1, 30 u. 64. vgl. 1, 286 ein Kleid, dessen Farbe in Cis-moll geht, mit einem Kragen in E-dur.

Sonne an, sie ist der Dreiklang, aus dem die Akkorde, Sternen gleich, herabschießen und Euch mit Feuerfaden umspinnen". „Da fuhren Lichtstrahlen durch die Nacht, und die Lichtstrahlen waren Töne, welche mich umfingen mit lieblicher Klarheit. — Ich . . . sah ein großes, helles Auge, das blickte in eine Orgel, und wie es blickte, gingen Töne hervor, und schimmerten und umschlangen sich in herrlichen Akkorden, wie ich sie nie gedacht hatte, Melodien strömten auf und nieder." „Nacht wurde es wieder, da traten zwei Kolosse in glänzenden Harnischen auf mich zu: Grundton und Quinte"; „das Auge" verheißt, der weiche Jüngling Terz werde dazwischentreten. „Ich saß in einem herrlichen Tal, und hörte zu, wie die Blumen miteinander sangen. Nur eine Sonnenblume schwieg und neigte traurig den geschlossenen Kelch zur Erde. Unsichtbare Bande zogen mich hin zu ihr — sie hob ihr Haupt — der Kelch schloß sich auf, und aus ihm strahlte mir das Auge entgegen. Nun zogen die Töne, wie Lichtstrahlen, aus meinem Haupte zu den Blumen, die begierig sie einsogen. Größer und größer wurden der Sonnenblume Blätter — Gluten strömten aus ihnen hervor — sie umflossen mich — das Auge war verschwunden, und ich im Kelche"[1]).

Wenn Hoffmann dann diesen Promiscue-Gebrauch der Sinne noch mit seiner tollen Zauberlaune übergießt, für die jedes Ding „eigentlich" etwas anderes ist, als es darstellt, so entsteht eine spukhafte Verwirrung, bei der weder Gesicht noch Gehör noch Geruch davor sicher ist, eine Wahrnehmung plötzlich an einen andern Sinn abtreten zu müssen. So im Hausgarten des Archivarius Lindhorst. Die seltsamen Blüten an den dunkeln Büschen sind eigentlich Insekten, die in glänzenden Farben prunken. „Dagegen waren wieder die rosafarbenen und himmelblauen Vögel duftende Blumen, und der Geruch, den sie verbreiteten, stieg aus ihren Kelchen empor in leisen, lieblichen Tönen, die sich mit dem Geplätscher der fernen Brunnen, mit dem Säuseln der hohen Stauden und Bäume zu geheimnisvollen Akkorden einer tiefklagenden Sehnsucht vermischten." Oder: „Die wunderbare Musik des Gartens tönte zu ihm herüber und umgab ihn mit süßen, lieblichen Düften . . . Zuweilen

[1]) I, 15 f.

war es auch, als rauschten die smaragdenen Blätter der Palmbäume, und als strahlten dann die holden Kristallklänge, welche Anselmus . . . unter dem Holunderbusch hörte, durch das Zimmer . ."[1]) In Atlantis aber erheben glühende Hyazinthen, Tulipanen und Rosen ihre schönen Häupter, und ihre Düfte locken den glücklichen Anselmus „in gar lieblichen Lauten". Und „die goldenen Strahlen brennen in glühenden Tönen: wir sind vom Feuer der Liebe entzündet"[2]).

Daß für Hoffmann trotz des universalen Charakters seines ästhetischen Empfindens eine Rangfolge der Künste existiert, in der die Musik obenan ihre Stelle hat, ist natürlich, denn einmal hat ihn diese Kunst persönlich stets am gewaltigsten an sich gezogen, und zum andern läßt die innere Art der Romantik, für die er durchaus typisch ist, auch theoretisch eine andere Anordnung nicht zu — wenn man von Theorie sprechen kann, wo es sich im Grunde um formulierten Instinkt handelt. Es ist jene tief im Romantischen gegründete Abneigung gegen die begriffliche Deutlichkeit, jenes Dionysische, das gerade in Hoffmann so mächtig ist; nur das gestaltlose und deshalb unendlich vielgestaltige Element der Töne spricht seine Sprache[3]).

Kunstform ist allerdings trotz der Gestaltlosigkeit auch für die Musik Erfordernis, doch bedeutet sie bei ihr nicht wie bei der Malerei Dinghaftigkeit. „Beide", schreibt Hoffmann, „Farbe und Ton, sind in nicht zu berechnender Varietät an und vor sich selbst der höchsten, herrlichsten Schönheit fähig (vgl. Tieck), bleiben aber nur der rohe Stoff, der sich erst gestalten muß, um tief und dauernd auf das menschliche Gemüt zu wirken. Den Grad dieser Wirkung wird die Stufe der Schönheit und Vollkommenheit bestimmen, zu der nun eben die Gestaltung gediehen."

„Es ist nicht die Färbung des Grünen" (hier wäre Tieck nicht mitgegangen), „es ist der Wald, mit der anmutigen Pracht seines Laubes, der in unserer Brust das Entzücken weckt und die süße Wehmut. Das tiefe Blau des Himmels dünkt uns bald öde und traurig, steigen nicht die Wolken auf in tausend wechselnden Bildern: Wendet das auf die Kunst an und denkt euch, Würdig-

---

[1]) 1, 222 f. [2]) 1, 250. vgl. 7, 97 f. u. 12, 133. [3]) s. Ernst Glöckner, Studien zur romantischen Psychologie der Musik. München 1909.

ster! wie bald es euch ermüden, oder was für einen momentanen Sinnenkitzel es von Haus aus erregen würde, die schönsten Farben ohne Gestaltung zu schauen? — Denkt an das läppische Farbenklavier des Paters Castel! — Und nun ist's ebenso in der Musik. Der Ton wird nur dann erst tief unser Gemüt ergreifen, wenn er sich zur Melodie oder Harmonie, kurz, eben zur Musik gestaltet"[1]).

Weil aber diese Formung in der Musik eben keiner dinglichen Umrisse bedarf, kann sie dem Menschen eine Welt erschließen, die mit der gewöhnlichen nichts gemein hat. Alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle läßt Hoffmann zurück, wenn er sich diesem Unaussprechlichen und doch in Tönen Ausgesprochenen hingibt. So kommt es, daß die Musik das „Unendliche" zum Vorwurf nehmen und als die eigentliche, geheimnisvolle Sanskrita der Natur gelten kann. Sie ist somit die vollkommenste Hieroglyphe, das heißt: die „romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch"[2]).

Hoffmann denkt folgerichtig genug, um dieses Lob auf die Instrumentalmusik zu beschränken, „welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümlichste, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht". Selbstverständlich fällt damit auch die Programm-Musik, die den Versuch macht, „bestimmbare Empfindungen oder gar Begebenheiten darzustellen und so die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln"[3]).

Die Dichter, an deren koloristischer Technik bisher das Fortwirken Tieckscher Intentionen beobachtet wurde, blicken in ihrer künstlerischen Bedingtheit sämtlich auf einen unbezweifelt hochromantischen Stammbaum zurück. Es wird nunmehr von Interesse sein, die Lebensfähigkeit der Tieckschen Errungenschaften in der Lösung farbiger Probleme an einer dichterischen Individualität nachzuweisen, bei deren historischer Stellung man nicht von vornherein in jeder Hinsicht eine Infektion mit romantischen Elementen vorauszusetzen braucht. Wir denken an L e n a u.

---

[1]) 15, 172. [2]) 1, 35 und 37. 15, 10. [3]) 1, 37; 15, 10.

Zwar läßt sich das Romantische in dem Seelenleben dieses Dichters schon bei flüchtigerem Zusehen nicht verkennen. Es braucht nur an sein tiefes Naturverständnis erinnert zu werden, an seinen durch Herkunft erklärten Hang zum Volkstümlichen in magyarischer und polnischer Form, an seine leidenschaftliche Liebe zur Musik, an die innere Unrast, die ihn sein ganzes Leben umgetrieben hat, an sein Spielen mit dem Wahnsinn, das tragischer Weise zur tatsächlichen Umnachtung führte. Gleichwohl steht er durch sein persönliches und literarisches Milieu, das sich aus österreichischen und schwäbischen Beziehungen zusammensetzt, sowie durch sein Lebensalter — bei seiner Geburt zählten Wackenroder und Hardenberg schon zu den Toten — zu weit abseits, als daß eine technische Anlehnung an die Romantik ohne weiteres angenommen werden könnte.

Wenn er trotzdem unverkennbare Analogien zu der von Tieck entwickelten Farbengebung aufweist, so wird sich die Bedeutsamkeit der letzteren, gleichgültig, wie weit man sie als Vorbild, wie weit nur als frühsten Zeittypus betrachten will, doppelt ersichtlich ergeben.

Unterschiede, wie sie die Temperamente bedingen, sind natürlich wieder festzustellen. Es wäre sonderbar, wenn der aristokratisch-vornehme Melancholiker nicht mit erheblich anderen Organen empfände als der Berliner mit seiner leicht etwas lauten Emphase. Lenaus feines Gefühl für künstlerisches Gleichgewicht und seine diskret-verhaltene Art lassen das Anspruchsvolle, begeistert Übertreibende, das Tiecks Manier charakterisiert, entschieden zurücktreten. Er meidet das Schwelgen in den üppigen Glanzwogen des Abendrots; es ist schon viel, wenn er von der „Purpurglut" der Berge spricht oder im Zusammenhang einer breit ausgeführten traumseligen Landschaftstimmung die Verse schreibt:

„Es glüht im Abendscheine purpurhell
Der Wald, verloren in sprachlose Wonnen"[1]).

Nein, viel lieber als die Bravourstücke Turnerscher Lichtfülle sieht Lenau der Technik Tiecks jenes zarte Vibrieren und nervöse Huschen ab, durch das der rote Sonnenschein einen sensitiven, scheuen Charakter erhält: „zitternd fliegt des Tages letzter

---

[1]) Sämtl. Werke, hrsg. v. Anastasius Grün. Stuttgart 1874. 1, 45; 2, 55.

Strahl der Nacht schon aus dem Wege"; „im Haine sprang von Baum zu Baum die Röte"[1]. Er lernt es, dieses Licht auf schwankes Blätterwerk fallen zu lassen, das die feine Bewegung noch verstärkt: „Die Wipfel wallen zitternd schon im Abendscheine"; „Der Bäume Wipfel säuselnd beben — In schon versunkner Sonne Licht"; „Die Sonne ließ den Strahl im Neigen — Erzittern auf den Erlenzweigen"[2]. Er lernt weiterhin von Tieck jene feinen Lichter, mit denen der rote Schein Konturen und Flächen betastet, verwitterte Schloßmauern und schöne Frauenbusen[3], und gibt ihnen dieselbe blühende Wärme, zu der Tieck sie so gerne steigert:

„Wie da im roten Morgenstrahl
Die Fensterlein erglänzten,
Und wie so freudig Berg und Tal
Mit Rosen sich bekränzten" [4].

In derselben Metapher werden die Reflexe des Mondlichts gegeben. Der Tag ist gestorben.

„Leichte Abendwölkchen schweben
Hin im sanften Mondenglanz,
Und aus bleichen Rosen weben
Sie dem Toten einen Kranz" [5].

An die stimmungstiefe Verwendung dieses Vergleiches in der ersten Strophe des fünften Schilfliedes braucht nur erinnert zu werden. Mit der ihm eigentümlichen Suggestivität und seiner zarten, warmen Empfundenheit gibt er dem Gedicht den unendlich feinen Grundton.

Dieser ist für die ganze Auffassung der Mondnacht im Gegensatz zu Tieck charakteristisch. Bei letzterem eine schwärmerische Überhöhung der Lichtwerte, bei Lenau eine stille, feine Sinnigkeit:

„Dort in seiner Einsamkeit
Kommt der Mond nun wieder,
Und er lächelt still und bleich
Seinen Gruß hernieder" [6].

Wie weit sind „Posthorn" und Postillon" mit ihrer freundlich zarten, abgedämpften Mondscheinstimmung von Tiecks

---

[1]) 1, 45 u. 21. [2]) 1, 273; 2, 100; 1, 43. [3]) 1; 325, 305, 302. [4]) 1, 4. [5]) 1, 21. [6]) 1, 10 cf. 8 u. 80.

phantastischen Zaubernächten und deren Lichtorgien entfernt! Eine Zurückhaltung in dieser Hinsicht war uns zuerst bei dem weit ausgesprocheneren Landschaftskünstler Eichendorff begegnet, der denn auch viel mehr an der malerischen Wiedergabe seiner Auffassung arbeitete.

Übrigens bricht auch bei Lenau die romantische Tradition wieder durch. Das alles überströmende und in seinen Bann zwingende Mondlicht erscheint als Netz, und auch Lenau beobachtet, wie sich die Linien der Reflexe auf bewegtem Wasser durcheinanderschlängeln, ein Bild, das zu dem ebenfalls aufgenommenen Gattermotiv in Vergleich gesetzt wird: ein Mädchen, das durch „schwankes Blütengitter" blickt, ist wie der Mond, der „aus dem Gezitter leiser Silberwellen bricht"[1]).

Vor allem aber der Stimmungscharakter nähert sich durch eine dithyrambischere Haltung den bei Tieck gegebenen Vorlagen in jener Nacht, die Buonarotti und da Vinci im Mediceerhain zubringen, während die Pest in Florenz ihre Ernte hält. Hier werden nun doch einmal die berückenden Reize der mondbeglänzten Zaubernacht aufgeboten, um das Schönheitsfest der beiden Unsterblichen dem Elend und der Häßlichkeit energisch gegenübertreten zu lassen.

„Im Busche singen Nachtigallen
Ihr ungestörtes Wonnelied,
Springbrunnen mondbeflimmert schallen,
Die Wolk' am Himmel lustig zieht".

Draußen rollt ein Leichenkarren mit Opfern der Pest vorbei —

„Die Nachtigallen jubeln freier,
Und süßer duftet's durch die Nacht,
Der Mond durchbricht den letzten Schleier,
Und heitrer noch Apollo lacht" [2]). —

Hat Lenau den malerischen Motivkreis der Romantik erweitert? Wesentliche Eroberungen macht er nicht. Immerhin ist es der Erwähnung wert, daß er in der „Himmelstrauer" dem Grau in Grau einer schwermütigen, regnerischen Heideland-

---

[1]) 1, 222 und 25. Vgl. auch den roten Mond als Unglücksboten 1, 307.
[2]) 2, 162.

schaft eine künstlerisch feine Gestaltung zuteil werden läßt. Ja der von einer wundervoll kühnen Natursymbolik durchzogene Vortrag gibt mit Deutlichkeit zu erkennen, wie gewaltig sich ihm die Größe dieser trüb-fröstelnden Stimmung darstellt.

Eine andere Errungenschaft, die aber ebensowenig wie die erste festgehalten wird, läßt sich im „Ring“ sehen, der mit den Worten einsetzt:

„Jubelnd ist der Tag erschienen,
Schwingt den Goldpokal der Sonne,
Gießt auf Berg und Tal berauschend
Nieder seine Strahlenwonne“.

Hier ist etwas von der jauchzenden Lichtfülle des hohen Tages, die die ganze Romantik nicht zu packen wußte, weil ihr die freiflutende Masse der Strahlenströme zu kraß war, und der selbst Eichendorff, so nahe er ihr kam, doch insofern auswich, als er ihr eine schwüle Nuance zu geben pflegte.

Wenn Lenau im übrigen starke, leuchtende Farben malt, so darf dies natürlich nicht als neu gelten. Im Gegenteil: Girolamos Traum vom Paradiese mit seinem „athmenden Farbenglühn“, den „ineinanderstrahlenden Juwelen“, den Blüten, welche „strahlen, dunkeln, strahlen“[1], ist in seinem Kolorit und dessen stilistischer Technik ein guter Beweis dafür, daß Lenau an Meister Tiecks Farbenbravour gelernt hat, ist ein Musterbeispiel für gutromantische Zauberpracht mit starken, zur Leuchtkraft gesteigerten Lokaltönen und einander komplizierenden farbigen Lichtwirkungen.

Wahrer und feiner gibt sich der kräftige Gesamtton in der „Liebesfeier“, wo die Rosen, angezündet auf Leuchtern von Smaragd, das quellend warme, Leben atmende Kolorit andeuten, das durch Ton und Duft ergänzt und potenziert wird. Ob in den kühnen Anfangszeilen

„An ihren bunten Liedern klettert
Die Lerche selig in die Luft“

ein bewußter Tonphotismus liegt, mag dem Ermessen des Einzelnen überlassen bleiben; sie sind zu frisch und originell geschaut,

---

[1]) 2, 184.

um sich einer psychologischen Klassifizierung zu fügen. Wenn Bartels sie in seiner Literaturgeschichte „berüchtigt" nennt und sie damit verurteilt, daß sie jeder Anschauung ins Gesicht schlügen, so kann man dagegen nur erwidern: für das romantische Empfinden bedeuten sie lediglich die originelle Fassung einer geläufigen Form des Tongefühls.

Die lichtlose Nacht gelangt auch bei Lenau zu keiner malerischen Form; das künstlerische Fühlen freilich schwingt ähnlich stark wie bei Novalis mit und tönt in stimmungschweren, vollwiegenden Worten aus. Man kann die „Bitte", deren Hardenbergsche Weltflucht sich den milden, ernsten Rätseln der Nacht ergibt, zu dem Schönsten rechnen, was die Romantik der Wagnerschen Tristanphilosophie vorausgeschickt hat.

Es wäre merkwürdig, wenn der historischen Bedeutsamkeit des Tieckschen Farbenempfindens, wie sie sich auf den vorherigen Blättern ergeben hat, keine Ausnahmeerscheinungen gegenüberständen. In der Tat waren die fraglichen Einflüsse schon bei Novalis und Kleist durch zwingende Normen der künstlerischen Eigenart modifiziert und eingeschränkt, bei Arnim sogar auf ein Nichts reduziert. Chamisso vollends gibt, obwohl er nicht nur gleich Arnim mitten in Romantikerkreisen lebt, sondern dazu noch als Naturforscher auf Beobachtung und Schilderung hingewiesen wird, eigentlich überhaupt keine Farbe; wo er von dieser Regel abweicht, ist es wie eine unbedeutende Konzession an das starke koloristische Bedürfnis der romantischen Zeit. Platen umgekehrt, der der Romantik fremd, ja feindselig gegenübersteht, schwelgt in feinsinnigem Farbengenuß, dessen Objekte dann freilich mit den Lieblingsmotiven Tieckscher Pinselkunst nur einzelnes gemein haben.

Wo Chamisso in seiner eigenen Manier bleibt, da schildert er treu, anschaulich, klar, aber ohne Farbe. Es ist, als fürchte er, daß diese ihm, im romantischen Sinne angewandt, mit ihrer lauten Begeisterung die ruhige Plastik des Bildes stören könnte; so aber wirkt beispielsweise Salas y Gomez wie ein Stich, dessen sicherer Linienführung man gerne nachgeht und unbedingten Glauben zu schenken geneigt ist.

Was hätte Tieck nicht aus der zweiten Schiefertafel gemacht, aus dem Sonnenaufgang, der wie ein drängendes, fortreißendes crescendo dem Erscheinen des Rettung verheißenden Schiffes vorhergeht! Einen gewaltig flutenden Strom von Licht, eine jubelnde Symphonie in Gold und Purpurrot, in die als Krönung der Freudenhymnus des Einsamen wie mit Becken und Triangel hineinschlüge. Wir haben in der „Verkehrten Welt“[1]) eine Parallele zu Salas y Gomez, die Rettung des Soldaten Seelmann, der, ebenfalls auf öden Fels verschlagen, im ersten Licht der Morgensonne das hilfebringende Schiff nahen sieht. Wenn man den fundamentalen Unterschied, der Chamissos Schilderungskunst von der des Phantasusdichters trennt, recht veranschaulichen will, so stelle man dem jauchzenden Lichtrausch der — schon oben [2]) herangezogenen — Tieckschen Szene die schlichte Wahrhaftigkeit des Franzosen gegenüber:

„Nun trat die Pracht der Sonne selbst hervor,
Die Freude noch in wunde Herzen senkt“.

Das ist alles. Nicht eine Farbe, doch desto liebevoller die Darstellung des Seelenkampfes, des Wechsels von Stumpfheit, Aufrichtung, Bangen, Jubel und rasender Wut. Und, was von unserm Gesichtspunkte aus wichtiger ist: trotz oder besser wegen dieser Ökonomie eine Anschauung von vorbildlicher Klarheit.

Man nehme eine Traumvision, die jeder andere Romantiker zu einem Fest der Farbe ausgestaltet hätte, eine Vision, die dem Schlafenden üppige Tropenküsten zeigt. Chamisso gibt nur knappe Andeutungen, die den — man möchte sagen — geographischen Charakter der Landschaft scharf umreißen und trotz Ausschöpfung des Stimmungsgehaltes jede Bravourtechnik vermeiden.

„Auf, meine Augen! — grüner Waldesraum, —
Pandanen, — warme Sonne, — würz'ge Düfte, —
Dort tauchet schlank und kühn der Cocosbaum
Sein stolzes Haupt in tiefazurne Lüfte;
Ein friedlich Meer bespület hier Korallen,
Und Brandungstosen hör' ich fernher hallen“ [3]).

---

[1]) Tieck 5, 401 f. [2]) s. o. S. 82. [3]) Adalbert von Chamissos Werke. 5. Aufl. Berlin. Weidmann. 1864. 2, 191 f.

In Chamissos epischen Gedichten tauchen zwar hier und da Bilder auf, wie sie durch die Romantik zu einem Erfordernis des poetischen Vortrags geworden sind. Aber sie wollen nicht die Erzählung in ihren Bann zwingen, treten niemals als übergeordnetes, die Stimmung beherrschendes Moment auf. Dabei sind dann natürlich die Motive, die verwandt werden, romantischer Herkunft. Wir finden rot beleuchtete Turmzinnen, weites Land in der Glut des Abends, flackernden Flammenschein auf den Stämmen des Waldes und auf alten Schloßmauern, auf Schnee und auf schimmernden Waffen[1]. Aber nie halten diese Bilder den steten Fluß der Handlung auf, niemals auch beanspruchen sie, Selbstzweck zu sein.

Nur etwa in „Ruine“ und „Bestujeff“ gelangt ein bildmäßiges Motiv zu einer größeren Bedeutsamkeit, die dadurch markiert ist, daß es beidemale selbständig am Schluß des Gedichtes steht. Das erste Mal gibt ein frisches Morgenbild das Aufatmen nach dem Spuk der Gewitternacht, das andere Mal erhält die prophetische Drohung des Verbannten durch ein majestätisches Nordlicht Größe und Nachklang.

Eine weitere Unterbrechung erfährt Chamissos Enthaltsamkeit in Hinsicht auf malerische Schilderung und insbesondere Farbengebung in den freilich seltenen Fällen, wo dem Bilde symbolische Beziehung zugrunde liegt. Erinnert sei an „Deutsche Barden“ und „Heimweh“. Über dem blutroten Nebel des Morgens das Blau des Äthers: ein Gleichnis für die Kämpfe des griechischen Volks, aus denen sich golden die Freiheitssonne hebt. Und in der Klage des Schweizerkindes der alte Gegensatz von Unter- und Oberland:

„Hier dehnt sich das flache Gefilde
So unabsehbar und leer,
Darüber legt sich der Himmel
So freud- und farblos und schwer“.

Nur im Traume steht die Heimat auf.

„Und meine Berge erheben
Die schneeigen Häupter zumal
Und tauchen in dunkle Bläue
Und glühen im Morgenstrahl“.

---

[1]) 2, 110; 2, 32; 2, 54; 2, 90; 2, 34.

Abgesehen von wohlberechtigten Ausnahmen dieser Art herrscht bei Chamisso stets dasselbe ernste Maß in der Heranziehung malerischer Motive. Es paßt zu der männlichen Art seiner Kunst, daß sie von den so manches Mal ins Direktionslose ausartenden Orgien des romantischen Farbenempfindens nichts weiß.

Gleichzeitig fehlen naturgemäß auch audition colorée und jene verwandten Erscheinungen, die alle ein Empfinden bedingen, das sich dem Sinneseindruck weit und willenlos öffnet, um sich nach allen Richtungen von ihm ausfüllen zu lassen, Erscheinungen, die, wenn sie eine bewußte Verwertung erfahren sollen, das Bekenntnis zu den Philosophemen romantischer Ästhetik bedingen. Beide Voraussetzungen erfüllte Chamissos zum Positiven gewandte Natur nicht.

Zwar finden die so gern glossierten Gegenprinzipien Licht und Farbe im „Faust“ symbolische Anwendung; der gute Geist rät den Menschenerzeugten, sich an dem bunten Kleid der Erde genügen zu lassen, aus dem das Licht in sanfterer Gestalt zurückstrahle, und nicht zur Sonne selbst den gierigen Wunsch zu erheben[1]). Im übrigen jedoch steht Chamisso der Kunstphilosophie des Romantikerkreises genau so ferne wie der empfindlichen, künstlerischen Reizen jeder Gattung bis zur letzten Schwingung nachgebenden Reaktionsweise, die jenen Theorien die Grundlage bietet.

Muß Chamisso als Beispiel für eine Romantik gelten, die sich koloristischen Problemen mehr oder weniger entzieht, so haben wir in P l a t e n einen Dichter zu sehen, der abseits von den Wegen Tiecks eine eigene Art, Farbe zu sehen, zur Vollkommenheit und Abgeschlossenheit auszubilden weiß.

Es wäre Einseitigkeit, wenn in vorliegender Untersuchung der Hinweis darauf versäumt würde, daß das Interesse an der künstlerischen Verwertung der Farbe, wie es vornehmlich Tieck anzuregen verstand, doch keineswegs als Monopol seiner literarischen Gefolgschaft aufgefaßt werden darf. Schon früher

---

[1]) 2, 212.

wurde auf Heinse und Jean Paul hingedeutet, die aus sich heraus vor dem Einsetzen des romantischen Schrifttums Vieles vorwegnehmen, das dann freilich bei Tieck durch seine Stellung in einem breiter ausgestalteten System poetischer Koloristik eine höhere Bedeutsamkeit gewinnt. Platen dagegen hat gerade zu einer Zeit, als sich die Intentionen Tiecks in der mannigfaltigsten Weise auswirkten, eine Farbengebung gestaltet, die zwar im einzelnen Romantisches benutzt, in ihrem Gesamtcharakter jedoch weit von der Romantik wegführt.

Nicht, als ob er jeder Berührung mit Elementen romantischer Empfindungsweise ganz hätte aus dem Wege gehen können. Gerade darin zeigt sich die Lebensfähigkeit der Anregungen Tiecks, daß sie sich selbst auf fremdartigem Boden durchsetzen. Freilich, näher betrachtet, steht Platens Gefühlsweise der romantischen nicht so konträr gegenüber, wie seine Polemik es erwarten lassen sollte. Hat er doch von vornherein die feine und starke Reaktionsfähigkeit auf Reize musikalischer und malerischer Art mit den Dichtern der Romantik gemein.

Somit konnte er sich beispielsweise dem Farbenhören und Tönesehen nicht ganz entziehen. Im Gegenteil: die feinen Stilwerte, die das synästhetische Empfinden schafft, mußten ihm ein willkommenes Mittel sein, um der Distingiertheit seiner Vorstellungen gerecht zu werden.

Der Gesang, der den Lippen entströmt, verbindet als silberner Kanal Welt und Ich; wie „Gewog im Silbersee“ sieht der Dichter seine Verse rinnen. Der Formenreinheit seiner Kunst wird sich Platen hier in einem Bilde bewußt, das er wohl keinem Romantiker zugebilligt hätte; ihre aristokratische Schönheit anderseits erscheint in den wundervoll stolzen Worten:

„Und weichlich ruhn, zum Lobe dir, Gesänge
Wie Kronen auf dem Samt, in meinem Busen“.

Vielleicht ist es auch als Tonphotismus aufzufassen, wenn er ein anderes Mal — wieder von seiner eigenen Dichtung — sagt:

„nicht bloße Töne,
Funken entsprühen der bewegten Leier“ [1]).

[1]) Werke, hrsg. von Redlich. Berlin o. J. 1; 630, 364, 123, 227.

Daß zu den Synästhesien dieser Art romantische Vorbilder die Anregung gegeben haben, wird aus dem Traumbild Aschenbrödels im „Gläsernen Pantoffel“ [1]) ersichtlich, der, im Jahre 1823 entstanden, in Stoff und Technik noch ganz romantischen Charakter zeigt. Da wirken heiße Farbe und süße Musik zum Zweck einer gegenseitigen Potenzierung in derselben Weise in- und durcheinander, wie es von Tiecks Manier her hinlänglich bekannt ist; mit dem ganzen Tenor des romantischen Schauspiels hat sich Platen auch die Einwirkung auf das ästhetische Totalempfinden als Stimmungsmittel zu eigen gemacht. Dieses Empfinden erhält denn auch bei ihm ausgesprochenermaßen in der Kirche seine eigentliche Nahrung. „Alle Farben, alle Töne — Begrüßen sich mit Majestät“ heißt es von der Weihnachtsmesse Karls des Großen, die den lauschenden Wittekind dem Christentum zuführt [2]).

Wie weit Platen anderseits mit der vornehmen Ruhe seines spezifischen Farbenempfindens von der brünstigen Abend- und Morgenrotmalerei romantischer Größen entfernt ist, mag der poetische Niederschlag eines Sonnenaufgangs zeigen, den der junge Dichter vom Rigi aus beobachtet hat. Er ist eigens auf den Berg gestiegen, um dieses Schauspiel zu sehen, aber das Gedicht, das ihm aus der Feder kommt, ist vollkommen farblos [3]). Eine spätere Erwähnung in den Schweizergemälden begnügt sich mit der knappen Andeutung:

„Wo ich der Sonne Aufgangsglut erharrte,
Die sich erhob aus einem Nebelmeer“.

Dies zur Zeit der Romantik die ganze Spiegelung eines unvergleichlich mächtigen Farbenspiels in der Dichtung eines Zwanzigjährigen!

Auch sonst gelangt dieses Motiv nie über schwächliche Ansätze hinaus, die übrigens meist Romantisches flüchtig aufgreifen. Die spezialistische Behandlung dieses Themas durch Tieck und die Seinen läßt sich eben nicht beiseite schieben, zumal ein tieferes Interesse an selbständiger Ausschöpfung des Gegenstandes bei Platen überhaupt nicht vorliegt. So finden

---

[1]) 2, 88. [2]) 1, 322.

sich, mehr oder minder gleichgültig herübergenommen, die purpurgekrönten Berggipfel und die durch das Blätterdach tanzenden Lichter zwei-, dreimal wieder ein; auch Purpurstreifen und erste Morgenschimmer werden an einigen Stellen mit einer Art stereotyper Geltung in den Text eingefügt. Damit ist für Platen ein Motiv abgetan, in dem man die Offenbarung der Farbe und Schönheit zu sehen gewöhnt war.

Nicht anders steht es um den Mondschein; auch er tritt selten auf und nie mit seinen romantischen Stimmungs- und Lichtwerten. Ganz unromantisch empfindet Platen den Charakter des Mondlichts als „beruhigte" Pracht, als ein „stilles" Element, dem sich die befriedeten Bilder der Erinnerung vergleichen. Tieck ließ jedes Blatt und jeden Halm im Mondschein zittern, um das heimliche Leben des wolkig flirrenden Lichtes zu steigern; Platen kann schreiben:

„Und so sah ich den Mond verbreiten befreundeten Abglanz,
Sah in die Bäume hinein, die er so ruhig beschien" [1]).

Und ebensowenig wie der nervöse Zauber des Mondscheins nehmen die andern unruhigen Lichteffekte der Romantiker ihn gefangen. Ein einziges Mal spricht er von einem Spiel der Lichter; im übrigen läßt er es, wenn beispielsweise ein gespenstischer Nonnenzug mit trüben Leuchten naht, bei den Worten bewenden:

„Alle hielten rote Kerzen,
Welche blau und düster flammten" [2]).

Man denke, wie freudig Tieck oder Eichendorff diese Gelegenheit ergriffen hätte, um hastige Lichter über die Wände huschen zu lassen und so der unheimlichen Stimmung, die das Gedicht beherrscht, dienstbar zu machen. Platens Interesse gehört nicht erregten Wirkungen dieser Art; er will die

---

[1]) 1; 142, 615, 139, 401. 2, 489. 1; 50, 492. (Vgl. 1; 470, 220, 606.) Der orientalische Ton der Ghaselen bringt den Vergleich des Mondes mit einer Pomeranze mit sich, während die Sonne als Granate erscheint. Zu einem kecken Witzwort aufgemacht, kehrt der Gedanke bei Heine wieder („Riesenpomeranze"). Ähnlich bezeichnet Platen Kap Misen als nackende Felsbrust, während Heine wirkungsvoller einen Kalkfelsen als „schönen, weißen Frauenbusen" darstellt.

[2]) 1, 322 und 36.

Ruhe der vornehmen Schönheit, gleichgültig, ob sie in Linien oder in Farben spricht.

Schon der Kultus der Form weist über die Romantik hinaus. Er deutet auf Weimar, auf die Pflege eines klassischen Formenideals, dem ein Tieck ganz fremd gegenüber steht. Zwar empfand auch dieser eine fließende Bewegung, eine Falte als schön, ja, was viel sagen will, als Musik; doch es ist nicht jene andächtige Verehrung der adligen Form, wie sie den Hellenen eigen war, nicht jenes Prinzip der Kalokagathia, der das Schauen und Lieben der Schönheit zur Religion wird. Dies aber ist Platens Art.

Er sucht in Italien nicht nur neuerer Kunst „Farbenhauch", sondern auch die „unerreichte Kraft" der antiken Skulptur. Und zwischen den Werken dieser gestorbenen Kunst wandeln noch heute ihre Vorbilder, „die schönste Blüte lebender Gestalten". Haben sie denn nicht auch der Venus Tizians ihre schönsten Reize weglauschen können, die Mädchen von Florenz? Und sollten die Mütter jener Knaben nie mit Sehnsucht im Auge vor dem Perseus Cellinis gestanden haben?[1])

So sättigt sich sein Formenhunger an edlen, schlanken, behenden Formen, am länglichen Auge, am göttlichen Profil, an den Linien eines Nackens, einer Hand, eines Knies, einer Hüfte. Schwermütig und stolz ragen die Zypressen — ihnen gleicht der Wuchs eines schönen Leibes; prächtig, doch schamhaft weich schuf Attika die Gestalt des trunkenen Rebengottes — an ihn gemahnt Platen sein römischer Freund[2]).

Es ist ein Formensinn, so klassisch, daß er auch unbewußt kaum eine Form genießen könnte, die dem Kanon zuwiderliefe, und doch liebt er seine Schönheit heiß und mit Hingebung.

Genau so ist nun auch das Farbenempfinden dieses Künstlers beschaffen. Es gibt nur Vornehmes und ist doch nicht kalt. Im Gegenteil: seine Farben sind heiß und voll. Aber es überhitzt sich auch nicht, wie die Romantiker es taten, gebiert nicht jene Farbenorgien, wie sie im Zauberreich der Tieckschen Märchen prunken und gleißen. Platens Farben haben Fülle, aber Maß —

---

[1]) 1; 209 f., 162, 190. [2]) 1; 132, 135, 139, 142, 145, 627, 663, 657, 189, 208, 210, 571, 581, 585, 590.

Kraft, aber Adel, sind romantisch, aber — klassisch. Romantisch, unklassisch ist ihre Glut, klassisch, unromantisch deren fein abwägende, stilreine Verwertung.

Ihre Glut. Der Liebling Platens unter den Blumen ist die Tulpe. Schon 1813 feiert er sie in einem besondern Gedicht. Man glaubt Tieck zu lesen. Ursprünglich habe sie neben ihrer Farbe auch Duft besessen; da aber die andern Blumen klagten, man vergesse ihrer über dem Doppelzauber ihrer leuchtendsten, duftendsten Schwester, so habe Flora den Wohlgeruch ihrem Kelche entsogen.

„Du erfreust, sie sagt's, die Augen,
Sie erfreun die trunkne Luft“.

Und nun ist ihm genau wie Tieck jedes Stilmittel recht, um die Glut der Tulpe zu potenzieren: sie ist eine „Flamme“, ihre Farbe „brennt“, sie leuchtet lieblicher als die Sterne, überbietet Saphir und Smaragd.

„Eher pflück ich, wenn auch nie sie duftet,
Als Jasmin und Rosmarin die Tulpe . . . .
Gerne wandl' ich, wenn der Mond am Himmel,
Denn es fesselt mich und ihn die Tulpe.
Schenke! Tulpen sind wie Kelche Weines,
Gib den Freuden, gib sie hin, die Tulpe!“ [1]).

Nächst dem „Tulpenbrand“ steht die „Rosenglut“[2]); die beiden schönsten Blumen treten einander gegenüber als selbstbewußte Pracht und warme Fülle der Liebe:

„Ihr seht der Rosen sehnend Herz und lächelt, stolze Tulpen“.

So lehnt Klopstock am Lilienstabe, um Goethes leuchtende Stirne aber glüht ein Kranz von Rosen; so wählt Platen die Rose als Symbol seines Lebens — mögen andere die Lilie nehmen[3]).

Obwohl die Rose hinter der Tulpe zurückstehn muß, erklärt es sich hiernach doch sehr leicht, wenn auch sie zu einer Tieckschen Komposition in dem Charakter üppiger Farbenfülle verwandt wird. Ein kühner Vergleich gibt dem Bilde seinen kräftigen Akzent und verrät die energische koloristische Intention des Künstlers:

---

[1]) 1; 353, 612, 636, 601. [2]) 1, 619. [3]) 1; 620, 138. 2, 413.

„Ich stand im Traum in einem Rosengarten,
Beschützt von Linden, hohen, grandiosen;
Sie neigten sich wie riesige Standarten
Auf dieses blut'ge Schlachtgefild von Rosen“ [1]).

Ja auch die Rose wird in ihrer brennenden Farbe so weit potenziert, daß schlechthin von ihrem „Flackern“ gesprochen wird, eine ähnliche Kühnheit Tieckscher Provenienz, wie wenn die Feuerlilien im Garten „Flamm' an Flamme“ stehen[2]).

Wenn dieselbe heiße Farbengebung dann auch die Haare als schimmernde Nacht, das Auge als blühende Flamme malt, so liegen wiederum andere spezifisch Tiecksche Motive nicht mehr fern, rote Juwelen, die im dunkeln Haar doppelt leuchten oder mit ihrem Feuer die Farbe eines weißen Busens noch feiner erscheinen lassen[3]).

Doch ist der Künstler zum Glück diesen Dingen nicht weiter nachgegangen, während Tieck auf demselben Wege in eine unharmonische Buntheit hineingeraten war. Vor solchen Übergriffen wird die Farbengebung Platens eben durch ihr klassisches Maß bewahrt. Wohl kniet er gleich dem Romantiker in das blutende Rot eines Tulpenbeetes, doch das gegenseitige Übertrumpfen verschiedener leuchtender Lokaltöne durch fortwährendes Aufhöhen ihres Wertes bis zu den letzten stilistischen Exzentrizitäten — dies ist eine Art, die sich mit der Distingiertheit seines Wesens nicht zusammen denken läßt. Hier treten bei ihm feinere Wirkungen ein, die nicht mehr durch die Kraft des Gegensatzes, sondern durch die Subtilität ihres Nebeneinander reizen wollen.

Als Silbertropfen liegt der Tau im topasnen Kelch der Tulpe, als beweglicher Saphir zittert er an dem lebendigen Rubin der Rosenblätter[4]). In goldne Becher faßt der Schenk den Rubin des Weines, mit reiner Marmorhand kredenzt er perlenden Wein im bunten Glas von Achat[5]). Frisch blühende Rosen legt eben dieser exquisite Farbensinn um den Scheitel der Marmorbüste, goldne Pomeranzen reicht er auf goldnen Schüsseln. Das Feinste aber liegt vielleicht in den Versen:

---

[1]) 2, 88. [2]) 1, 123; 2, 165. [3]) 1, 266; 1, 434; 2, 90. [4]) 1; 683, 139. [5]) 1; 624, 621, 633.

„Schmiege die bräunliche Wang' an deines
Busenfreunds blondes Haupt!" [1]).

In demselben Sinne gestalten sich kleinere landschaftliche Motive. Verschwommen freilich ist die Vorstellung eines „rosenumhauchten Silbergeplätschers"; desto lebendiger jedoch wird der Pfirsichbaum, der mit seinen roten Blüten eine weiße Wand überdeckt[2]). Es ist ein Bild von jener frischen Unmittelbarkeit, die uns die Tieckschen Reisegedichte aus Italien so wertvoll machte, jene Skizzen, in denen unter der Gewalt des total wirkenden Eindrucks die spitze Pinselführung einer naiven Technik der kräftig hingestrichenen Impression weichen muß.

Platens italienische Landschaften zeigen denselben großzügigen Charakter. Licht und Sonne sind ihr Inhalt: das Licht, das auf den Küsten des Südens liegt, die Sonne, in der seine Berge baden. „In Lenzglut schimmert" Bajä mit seiner „rückstrahlenden" Bucht, „Glanz streut" die See an der Küste Neapels, „leuchtend steht das hohe Venedig, „leuchtend" das hohe Rom, „leuchtend" sahen die Griechen Italiens Gestade aus dem Meere tauchen, und Sehnsucht ergriff sie:

„italischer Au'n
„Südspitze schwimmt in dem reinsten Zauberduft,
Verklärt, voll Ruhe, schönabendlich" [3]).

So sieht denn auch Platen selbst von dem Theater in Taormina Italien im Duft und in der Glut des Horizontes verdämmern; ebenso vornehm, ebenso heiß wie sein Farbenempfinden sind die Töne dieses Blicks:

„Fern in der Sonne verglühn die gesegneten Küsten Italiens".

Mögen dort oben in Deutschland Unverstand und Haß richten, was seine schönheithungrige Seele schafft — wenn er nur das Licht sehen darf, das auf dem gelobten Lande ruht:

„Jetzt leuchtet Roms Südhimmel mir noch,
Und er liegt so rein auf Stadt und Gebirg" [4]).

Hier glüht die nämliche südliche Sonne, die selbst Tieck, den Romantiker mit dem purpurnen Farbenrausch, zu einer sicheren,

---

[1]) 1, 194. [2]) 1; 239, 2, 152. [3]) 1; 204, 229, 208, 273, 241, 256.
[4]) 1; 131, 209.

ehrlicheren Gestaltung zwang; nur, daß sie in Platen einen Künstler trifft, der von vornherein auf den Reiz der Schönheit niemals mit verzücktem, die Anschauung überfliegendem Taumel, sondern stets mit aristokratischer Ruhe reagiert.

Alles in allem: Platen bildet sich abseits von der Romantik eine Farbengebung, deren Gesamtcharakter ganz persönlich, ganz eigen ist. Hierin besteht eine Grenze der Fortwirkung Tiecks. Und trotzdem setzt sich auch bei Platen in Einzelheiten die Farbentechnik der Romantik wieder durch, wenn sie auch im Dienste neuer malerischer Intentionen steht: das gibt dem Farbenempfinden Tiecks eine neue Bedeutsamkeit.

Nachwort.

Tief verwandte und doch gar verschiedene Naturen sind es, die in der Literaturgeschichte unter Romantik zu finden sind. Und ebenso mannigfach wie ihr Wesen ist auch die Art, wie sie von Tiecks Farbenkunst lernen.

Da sind Arnim und Chamisso, die sprödesten Lehrlinge, die seine Pinselkunst gehabt hat. Da sind Novalis und Kleist, die ihm beide nur sehr bedingte Gefolgschaft leisten: der eine, weil er nur zu lernen brauchte, daß man Farbe geben kann — welche er geben sollte, sagte ihm seine ausgeprägte, malerische Persönlichkeit; der andere, weil die Gesetze seiner Kunst nicht erlaubten, den Organismus einer straffen Architektonik durch die spielenden Zierrate eines romantischen Arabeskenstils zu zerreißen. Dann die Nachahmer aus Unfruchtbarkeit, die beiden großen Schlegel, und der Brillantfeuerwerker Werner, der da glaubte, große Stimmungskunst nach Tieck zu geben und in Wirklichkeit oft Kulissenkunst bot. Weiterhin wären starke bildnerische Individualitäten zu nennen, die in gewissen Partien Tiecks sich selbst wiederfinden und diese daher ausbauen, um auf solche Weise zu einer eigenen Manier zu gelangen. So schafft sich Brentano den koloristischen Ausdruck für seine heiße Natur, Hoffmann das an keinen Einzelsinn gebundene Element für sein ästhetisches Totalempfinden. Am treuesten spiegelt sich der Meister wohl in Eichendorff, doch auch dessen malerische Interessensphäre deckt nicht den ganzen Kreis der Themen, die jener als bedeutsam empfunden hatte. Nach gewissen Seiten erweitert er dafür freilich die Grenzen, indem sein andächtiges Auge Neues, noch nie Gestaltetes schaut. Geadelt endlich wird Tiecks Farbengebung von dem Edlen von Strehlenau, durch ein aristokratischeres Kolorit ersetzt von dem Grafen von Platen. Beide tilgen die unvornehme, unharmonische

Lautheit; Lenau, indem er dämpft, Platen, indem er die Valeurs gegeneinander abwägt, Lenau durch quantitative, Platen durch qualitative Korrektur der Werte.

Selbstverständlich könnte eine weitere Verfolgung der koloristischen Fortwirkung Tiecks über sämtliche Haupt- und Nebenwege der Romantik nicht nur die Ausgestaltung ihres malerischen Empfindungslebens, sondern ihre ganze Art und Kunst in interessanter Weise beleuchten. Denn wie beim Maler, so geht auch beim Dichter die Farbengebung auf den gesamten Charakter des Menschen und Künstlers zurück. Darin aber liegt zugleich die Schwierigkeit, die eine lückenlose historische Darstellung des Farbenempfindens in der romantischen Poesie zu einem gewichtigen Unternehmen machen würde: sie wäre nichts Geringeres als eine Geschichte der romantischen Persönlichkeit.
